SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

QUEEN

10 SONGS

ROCK SINFONICO, ART ROCK E ALTRE STORIE

ANTHONY PHILLIPS
INTERVISTA

YES
TALK

UGLY
FOLK PROGRESSIVO

PREMIATA FORNERIA MARCONI
CHOCOLATE KINGS

HARD ROCK UNDERGROUND
MADE IN USA • SECONDA PUNTATA

+ ☆ 2DAYS PROG+1: VERUNO GALLERY ☆ NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE ☆ LONDRA 1970: LA PUBBLICITÀ CHE PIACE A NOI ☆ QUELLA VECCHIA LOCANDA ☆ EQUIPE 84 ☆ THE LONG HELLO ☆ AZURE ☆ GIGI VENEGONI BOOK

MERGING CLUSTER
TRA NEO E POST PROG

TALK TALK
TUTTI GLI ALBUM

MALOMBRA
STORIE DI MERCY

Sprea EDITORI

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO – NO/149/A.P./2016 ART.1 COMMA1 – S/NA.
AUT 17,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F+PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €
BIMESTRALE ★ #55 ★ € 9,90
P.I. 19-7-24 ★ AGOSTO-SETTEMBRE
IN CONTO DEPOSITO

UNIVERSAL

UNIVERSAL MUSIC GROUP

PRESENTA

IL SENSAZIONALE DEBUTTO PROG ROCK DI MICHAEL KEPLER,

CON ALESSANDRO RANZANI ALLA VOCE.

MICHAEL KEPLER
MASK OF THE WHITE APE

LINKTR.EE/MICHAELKEPLER

WELCOME

E DESMAITE

Due cinque di seguito… sono nato nel ’55 quindi mi sembra un bel numero per contraddistinguere l’ennesima uscita di «Prog Italia», che prosegue l’avventura insieme a voi ormai da giugno 2015. Come ho scritto altre volte, l’editoriale mi coglie sempre quasi impreparato, come se non lo sapessi… forse perché è diventato un momento di confidenze in amicizia. Molte persone mi inviano mail o messaggi su Facebook, io cerco sempre di rispondere perché la linfa vitale della rivista è questa, altrimenti sarebbe solo un “mucchio” di carta senza anima e rimarrebbe nelle edicole. Già, le edicole. Avamposto fondamentale per la sopravvivenza di riviste atipiche come la nostra, ma il circuito è sempre più in difficoltà. Per questo motivo nel nuovo sito di *Progressivamente* (alla fine dell’editoriale trovate l’indirizzo) daremo un ampio spazio a **Edicola Prog**, sezione dove potrete inserire l’indirizzo, il più preciso possibile, delle rivendite in cui lo vedete, anche se lo prendete da un’altra parte. Non solo il paese/città ma la via/piazza e il numero civico. Casomai consigliate agli edicolanti di farlo direttamente sul nostro sito.

Rilancio anche il discorso degli abbonamenti e riprendo quanto scritto nel numero 54 perché la questione è sempre più importante…
La crisi dell’editoria è davanti agli occhi delle persone, ancora più grave per realtà “diverse” come la nostra, che solo grazie al grande sforzo della Sprea Editori riesce a tamponare i problemi distributivi. È innegabile che la continua chiusura delle edicole e persino dei distributori, locali in particolare ma pure quelli nazionali non è che se la passino bene, aumenta il disagio dei lettori nel trovare «Prog Italia». Io, è cosa risaputa, nutro un affetto particolare per i “giornalai”, anche se questa figura nel tempo è profondamente cambiata, però, specialmente a chi non abita nelle grandi città, devo segnalare e consigliare la possibilità di fare l’abbonamento: ormai il servizio funziona bene, come testimoniato da molti lettori, e la rivista arriva prima dell’uscita ufficiale. Certo, se amate averla “intonsa” e senza pieghe dovete prendere una cassetta postale più capiente 😊.
Bisogna supportare le edicole ma se trovare «Prog Italia» diventa troppo difficoltoso…
A-B-B-O-N-A-T-E-V-I!!!
Il link dove farlo è il seguente: www.sprea.it/prog.

Un grazie a tutte/i per l’interesse dimostrato per il nostro “Speciale Krautrock”, uscito a giugno, ancora reperibile nelle edicole e online su www.sprea.it/krautrock.

«Prog Italia» 55 in radio su Progressivamente
Lunedì 22 luglio io e Paolo Carnelli presenteremo i contenuti di «Prog Italia» 55 durante una nuova puntata di *Progressivamente*. Dove e quando? Su **Radio Centro Idea Digital Network** con un viaggio sonoro-temporale tra passato e presente. Ogni lunedì dalle 16 alle 18 sul DAB (emmedab C10, Roma, e C9 (Frosinone e Latina), quindi sul nuovo sistema di radio digitale presente in tutte le auto dal 2018 in poi, e in streaming su **radiocentroidea.com** – whatsapp diretta: 379 188 0880. Sul sito si trovano i podcast delle puntate precedenti rispetto a questa presentazione.

«Prog Italia» 55 è dedicato alla memoria di Alessandro Girlando, grande appassionato di rock progressivo e di tutte le musiche curiose e anima di Pink Moon Records, negozio di dischi romano e uno dei centri della nostra musica.

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto

Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com

STONEMUSIC.IT

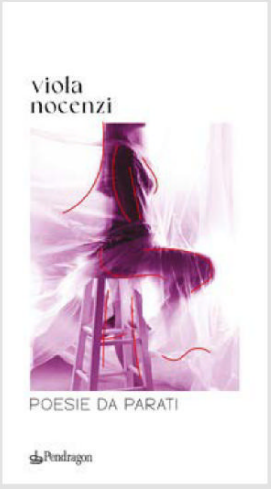
TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB
OGNI GIORNO
SU **STONEMUSIC**
TANTI CONTENUTI
ESCLUSIVI
E UNA COMMUNITY
DI **1 MILIONE**
DI APPASSIONATI
DI ROCK COME TE!
TI ASPETTIAMO!

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL
STONEMUSIC.IT

Il pensiero Viola

di Viola Nocenzi



Roboante
la raccolta di ciò che ero
Una balsamica
Giovanna d'Arco
con i draghi in bocca
Parole come medicine
tegole tirate.
La vita
uno sfregio di chiave.
E piango
come discarica
di future stelle

Viola Nocenzi

SOMMARIO

#55 · PROG ITALIA

6 COVER STORY QUEEN TEN SONGS
Rock sinfonico, art rock e altre storie

20 ANTHONY PHILLIPS
Intervista

29 MERGING CLUSTER
News from Italy

32 YES
TALK

43 LA PUBBLICITÀ CHE PIACE A NOI
Londra 1970

44 QUELLA VECCHIA LOCANDA
Accadde allora…

52 PFM
CHOCOLATE KINGS

59 EQUIPE 84
Voleva essere prog ma…

62 THE LONG HELLO
Gli altri VdGG

66 NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE
Voci straordinarie

72 UGLY
Rituale folk progressive

74 AZURE
Alla scoperta di mondi fantastici

78 2DAY PROG+1
La magia di un festival prog

86 HARD ROCK UNDERGROUND MADE IN USA
Seconda puntata

94 MALOMBRA
Intervista con Mercy

103 TALK TALK
Tutti gli album

112 GIGI VENEGONI
Un grande viaggio

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!

Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it
PEFC
PEFC/18-31-376

September 2024 Veruno

16th year

2 DAYS PROG+1

ORGANIZATION BY
Associazione Culturale Verunese

www.ver1musica.it

VerunoProgRockFestival

6 Friday

Caravaggio

AGUSA

FREAK KITCHEN

ANNEKE VAN GIERSBERGEN &Band

7 Saturday

.ODESZA.

ULCERATE

THE ENID

THE CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN

8 Sunday

gleemen

SEVEN IMPALE

MEER

Symphony X

Meet & Greet labels

6 Fri
Dark Ages

Kristoffer Gildenlöw
7 Sat

LIFESTREAM

8 Sun
Missing Ink

HORA PRIMA

EVERYDAY from 16.00
(Fri from 16:30)
c/o AUDITORIUM FORUM 19
PIAZZA ROMA

Campo Sportivo Revislate - Via Chiesa Gattico - Veruno (NO)

PRENOTAZIONE POSTI A SEDERE

www.ciaotickets.com

Concerti a partire dalle ore 18.00 - Ristorazione all'interno dell'area

SPONSORED BY

ALTER FEDERATION

OttoPharma

Jetro

BE CREATIVE SIDE SOLUZIONI COMUNICATIVE

USTARIA BEL MATT da Fabio

Giaky

LA TENUTA DEL SOLE

MEDIA PARTNER

PROG www.progressivamente.com

ROCK NATION

INTERVALLO prog

10 songs rock sinfonico, art rock e altre storie

In quel momento magico che sono stati i primi anni Settanta, anche un gruppo apparentemente votato al successo commerciale come i **Queen** ha provato a mettere in pratica idee innovative e soluzioni musicali non convenzionali. Non solo ***Bohemian Rhapsody***: dieci canzoni per (ri)scoprire il lato progressivo della band britannica.

Testo: **Paolo Carnelli**

PROG SAVE THE QUEEN

Quando durante una delle nostre riunioni redazionali il direttore Guido Bellachioma mi ha manifestato la sua intenzione di dedicare ai **Queen** la cover story di «Prog Italia» ho pensato subito che fosse un'idea molto coraggiosa. Quello che non avevo capito, o forse ho capito troppo tardi, è che sarei stato io a dovermene occupare 😳. Scherzi a parte, lo scopo di questo articolo non è ovviamente cercare di convincere i lettori che i Queen siano stati un gruppo prog, e nemmeno ammassare prove per avvalorare la tesi opposta. L'obiettivo è piuttosto quello di ripercorrerne la discografia alla ricerca di quei momenti in cui i quattro musicisti hanno intercettato, rimodulato e talvolta inglobato nel loro sound, consapevolmente o inconsapevolmente, quegli stessi elementi che qualche anno prima avevano rappresentato il punto di partenza per band come Yes o Genesis. La domanda è la seguente: se pensiamo al progressive rock come un genere musicale che ha avuto come obiettivo quello di andare oltre i modelli vigenti – rock and roll e blues *in primis* – guardando ad esempio al jazz o alla musica classica, quanto effettivamente i Queen sono stati interessati a questo tipo di percorso?

Musica senza barriere

A cura di Titta Tani

Tracce di progressive negli album dei Queen? Prima di tutto dovremmo cercare di capire se per loro era proprio giusto etichettarli in questo modo. Indubbiamente il prog "vero e proprio" all'epoca era quello di Genesis, King Crimson, ELP, Gentle Giant e via dicendo, ma probabilmente nessuno dei citati gruppi avrebbe potuto scrivere una canzone come *Bohemian Rhapsody*, costituita da intro con cori, pianoforte stile ballad, parte operistica, parte hard rock e finale super melodico. A mio avviso in A NIGHT AT THE OPERA anche *Sweet Lady* e *The Prophet's Song* di Brian May possono essere etichettate come prog. Ma i Queen sapevano spingersi anche oltre. Basti ascoltare *Ogre Battle* o *The March Of The Black Queen*, oppure *The Fairy Feller's Master Stroke* da QUEEN II per capire che per loro non esistevano barriere. Non facevano sfoggio di tecnicismi o architettavano vere e proprie suite con mille cambi di tempo, ma il mix di generi proposto faceva sì che i Queen dei primi album venissero etichettati come band hard rock/progressive/glam/vaudeville/dixie. QUEEN II, SHEER HEART ATTACK e A NIGHT AT THE OPERA incarnano appieno quello spirito di sperimentazione, sia a livello compositivo – idee melodiche e armoniche fuori dagli schemi – che per quanto riguarda le tecniche di registrazione, che per me può essere definito con un'unica voce: progressive rock (ovvero fai ciò che vuoi).
God save the Queen!

Classic Queen

Il chitarrista dei Queen, **Brian May**, non ha mai fatto mistero di come la musica classica abbia rappresentato, insieme ai **Led Zeppelin**, una fonte di ispirazione costante per il gruppo nei suoi primi anni di vita. **Nick Braae**, nel suo brillante saggio intitolato *Queen's classical music references, 1973-76*, fa ad esempio riferimento agli arrangiamenti vocali presenti in molti brani del gruppo, spesso realizzati utilizzando un gran numero di sovraincisioni, come punto di contatto con l'utilizzo del coro nell'orchestra sinfonica. Allo stesso modo, Braae fa notare come le parti di chitarra stratificate concepite da May, che hanno come obiettivo quello di ottenere delle vere e proprie mini-orchestrazioni, possano confermare un legame abbastanza stretto con un approccio classico. A questo potremmo aggiungere anche altri elementi stilistici più marginali, come le cadenze del piano o della chitarra solista, o l'utilizzo dei tamburi della batteria come se fossero timpani orchestrali. Certo, nella produzione dei Queen manca quasi totalmente l'interesse per le digressioni strumentali alla **Emerson Lake & Palmer**, così come la tensione verso un sinfonismo pieno come quello degli Yes. Volendo, potremmo trovare un collegamento tra il barocchismo presente in alcuni brani e la produzione dei **Gentle Giant**.

«Che cos'è il Prog Rock? Un tentativo di combinare la potenza e l'energia del rock, la libertà improvvisativa del jazz, la maestria tecnica e le strutture dilatate della musica classica, e la sensibilità acustica del folk»
Glenn Harris

Light prog

Per molte persone, l'insistenza con cui il gruppo ha segnalato nelle note di copertina dei primi album, da quello di debutto a A DAY AT THE RACES, l'assenza dei sintetizzatori dalla propria strumentazione era da intendersi come un modo per rimarcare la distanza con il progressive rock. In realtà l'obiettivo era piuttosto quello di porre l'accento sulla bravura dei musicisti, in particolare May, nell'ottenere con il proprio strumento suoni che a un primo ascolto potevano sembrare generati dai synth. È anche evidente come i Queen, al pari di altre band di inizio anni Settanta, non si siano fatti problemi a distaccarsi dalla tipica forma canzone (strofa/bridge/ritornello), rimescolando un po' le carte, fino a sparigliare con una vera e propria mini suite come *Bohemian Rhapsody*. Certamente, il fatto che il pezzo più lungo della discografia dei Queen sia *The Prophet's Song* con i suoi 8'20" ci fa capire quanto la band sia sempre stata sensibile a certe necessità imposte dai meccanismi commerciali e radiofonici, così come la rinuncia ai tempi dispari e alle sezioni strumentali libere frutto dell'improvvisazione. D'altro canto, i testi di diverse canzoni, in particolare quelle contenute in QUEEN II (1974) e A NIGHT AT THE OPERA (1975) attingono allo stesso universo fantasti-

co, fantascientifico e fiabesco tanto caro agli autori prog, così come è innegabile che in studio di registrazione i quattro musicisti siano sempre stati pronti a sfruttare ogni possibile innovazione tecnologica. In definitiva, ci piace utilizzare la definizione proposta da Kevin Holm-Hudson, ovvero quella di "light prog"[1]: con questo termine lo studioso identifica le band degli anni Settanta, non facenti parte del movimento prog, che ne adottarono comunque, seppur in maniera superficiale, alcune elementi e caratteristiche. Secondo Holm-Hudson questo significa anche che gli appassionati di prog sono potenzialmente in grado di apprezzare maggiormente la proposta musicale di questi artisti rispetto ad altri ascoltatori. In fin dei conti, non è proprio questa la motivazione che ci ha spinto a scrivere questo articolo?

1. *Kevin Holm-Hudson, "*Come Sail Away *and the Commodification of* Prog Lite*", in «American Music», 2005, Vol. 23, No. 3. pp. 377-394.*

Selling Queen by the pound

All'inizio del 1972, grazie a un amico della band, un demotape dei Queen arrivò nelle mani di **Paul Conroy**, direttore esecutivo della Charisma. Pur non essendo troppo convinto, Paul fece ascoltare il materiale al boss della label, **Tony Stratton-Smith**, che decise di metterli sotto contratto. La proposta era molto buona per un gruppo che non aveva ancora realizzato il suo primo album: si parla di un anticipo di circa 20.000/25.000 sterline dell'epoca. Nonostante il contratto fosse pronto per essere firmato, però, Mercury e soci decisero di prendere tempo. Alla base della scelta ci fu sicuramente il timore di ritrovarsi a ricoprire un ruolo di secondo piano rispetto agli altri artisti dell'etichetta, come Genesis, Lindisfarne e Van der Graaf Generator. Ma soprattutto, la convinzione di poter sfruttare la proposta della Charisma per ottenere un accordo migliore con una major. A quanto pare fu John Anthony, produttore di Genesis (TRESPASS) e Van der Graaf Generator (THE LEAST WE CAN DO IS WAVE TO EACH OTHER, H TO HE WHO AM THE ONLY ONE, PAWN HEARTS) a presentare la band al proprietario dei Trident Studios, Norman Sheffield. L'amicizia tra Anthony e Stratton-Smith si era deteriorata dopo che la Charisma aveva deciso di affidare la produzione di FOXTROT dei Genesis a David Hitchcock e John Burns, e quella di FOG ON THE TYNE dei Lindisfarne a Bob Johnston. I Queen firmarono un contratto di management con Sheffield, che piazzerà poi il gruppo alla EMI garantendo a Anthony la possibilità di produrre il debut album della band. Il rapporto tra i Queen e il manager si interromperà nell'autunno del 1975, quando Mercury e soci si renderanno conto di aver accettato un accordo molto svantaggioso, che garantiva ai musicisti una percentuale irrisoria sulle vendite. A Sheffield è dedicato il brano di apertura di A NIGHT AT THE OPERA, *Death On Two Legs*.

Sopra: Norman e Barry Sheffield, Trident Studios, marzo 1968. Nella pagina accanto: manifesto concerto Yes e Queen al Politecnico di Kingston upon Thames in Inghilterra (20 febbraio 1971).

Queen nell'appartamento di Mercury a Holland Road, Londra (1974).

10 songs

Bohemian Rhapsody

(A NIGHT AT THE OPERA, 1975)

5'55"

Agosto 1975. Un uomo, seduto al pianoforte, guarda fuori dalla finestra di uno studio di registrazione nelle campagne del Galles. Il movimento di una banderuola mossa dal vento cattura la sua attenzione e gli suggerisce una frase intrisa di rassegnazione: "any way the wind blows". È la chiusura del cerchio, l'ultimo tassello di un mosaico che si è andato lentamente componendo nel corso degli anni. Ora che tutti i pezzi sono nella giusta posizione, è arrivato il momento di rendere il mondo partecipe della sua creazione.

Tutti i numeri di **Bohemian Rhapsody**

9 > Le settimane consecutive trascorse in testa alle classifiche britanniche dal 45 giri di *Bohemian Rhapsody*.

70 > Le ore che furono necessarie in studio per completare la sezione operistica del brano.

180 > Le sovraincisioni vocali presenti nella sezione operistica del brano.

Freddie Mercury aveva iniziato a lavorare a quella che sarebbe diventata *Bohemian Rhapsody* almeno sei o sette anni prima: del resto il produttore **Roy Thomas Baker** ricorda chiaramente come già all'inizio degli anni Settanta Mercury gli fece ascoltare al pianoforte una parte completamente arrangiata del brano, probabilmente quella maggiormente riconducibile a una tradizionale ballad, rivelandogli che sarebbe stata seguita da una ancora non precisata "sezione operistica". Per ammissione dello stesso Mercury, la versione definitiva è il frutto dell'unione di tre composizioni differenti: "A dire il vero, si trattava di tre diverse canzoni che a un certo punto ho riunito in una sola. Avevo sempre desiderato incidere qualcosa di operistico, qualcosa con un tema iniziale che chiarisce l'atmosfera, per poi passare a un rock che si sviluppa in una sezione operistica e quindi tornare al tema originario. Non sono un esperto di opera, per carità, conosco solo alcuni pezzi, ma volevo creare qualcosa sul tema, tenendo conto delle possibilità dei Queen. Non volevo propormi come fanatico dell'opera, volevo solo che fosse opera in senso rock, spingendomi fin dove le mie limitate capacità potevano portarmi"[1]. Mercury definì *Bohemian Rhapsody* una "mock opera", ovvero la parodia di un'opera rock, e questa definizione rappresenta già una chiave per comprendere meglio quella componente di geniale irriverenza che è alla base del successo del brano: la fase compositiva non è alimentata da approfondite ricerche o studi musicali pregressi, ma è piuttosto il frutto della voglia di divertirsi a strafare e a provocare l'ascoltatore. Del resto il titolo dell'album, mutuato dall'omonimo film del 1935 dei fratelli Marx, era un'indicazione impossibile da ignorare. Tra le sei sezioni in cui può essere suddivisa *Bohemian Rhapsody*, è ovvio che sia la seconda ad avvicinarsi maggiormente alla forma canzone, seppure con una sostanziale differenza: l'assenza di un vero e proprio ritornello. Un escamotage presente anche in altre composizioni di matrice prog analizzate su queste pagine, come ad esempio la quasi contemporanea *School* dei **Supertramp** (CRIME OF THE CENTURY, 1974): in entrambi i casi infatti dopo la secon-

1. *Citato in Roberto De Ponti, Queen Opera Omnia – Le storie dietro le canzoni, Giunti, 2019.*

BOHEMIAN RHAPSODY | STRUTTURA	5'55"
Intro voce e piano (mini suite)	0'00" – 0'44"
SONG	0'45" – 2'36"
Guitar Solo	**2'37" – 3'04"**
OPERA	3'05" – 4'06"
Hard Rock section	4'07" – 4'54"
Outro	4'55" – 5'55"

SCHOOL | STRUTTURA	5'23"
Intro (armonica)	0'00" – 0'44"
STROFA 1	0'45" – 1'10"
Sezione strumentale 1	1'11" – 1'44"
STROFA 2	1'45" – 2'08"
Sezione strumentale 2*	2'09" – 3'15"
Piano solo	**3'16" – 4'17"**
Don't Do This + esplosione strumentale	4'17" – 4'47"
STROFA 3	4'48" – 5'13"
Accordo conclusivo (Lam 9)*	5'19" – 5'23"
* l'accordo conclusivo riprende le note eseguite dalla chitarra nella seconda sezione strumentale	

da ripetizione della strofa la canzone sembra finalmente aprirsi, ma il coro viene sostituito da un lungo assolo (di chitarra in quello dei Queen, di pianoforte nel caso dei Supertramp). Ancora più interessante è l'analogia tra le due sezioni introduttive. Pur radicalmente differenti nel contenuto – l'intro di *School* si limita alle celebri note di armonica – hanno in comune la stessa identica durata. Non solo, è lo stesso anche dell'intro di *Roundabout* degli **Yes** (1971), quella caratterizzata esclusivamente dalla chitarra acustica di Steve Howe e dalle note di pianoforte riprodotte al contrario. In tutti e tre i casi si tratta di un'enormità, se pensiamo al fatto che nelle logiche commerciali una canzone deve proporre il ritornello entro il primo minuto per non perdere l'attenzione dell'ascoltatore. Particolarmente centrata appare la definizione di Lydia Hutchinson: "*Bohemian Rhapsody* è una versione ridotta della seconda facciata di ABBEY ROAD con l'aggiunta di make-up e calzamaglia. Sei minuti di esuberante patchwork pop – intro a cappella, strofa sentimentale, imitazione dell'opera lirica, scoppiettante crescendo glam metal. È decisamente singolare come la somma di parti tra le più diverse e disparate abbia generato un risultato così magnifico". Ovviamente all'epoca la casa discografica non la prese bene e cercò di convincere il gruppo ad accorciare il brano, eliminando alcune parti: "Ci dissero che era troppo lunga e che come singolo non avrebbe potuto funzionare", ricorda Roger Taylor. "Gli rispondemmo che avremmo anche potuto tagliarla, ma avrebbe solo peggiorato le cose: già così era un pezzo che non aveva senso, figuriamoci una volta rimaneggiato. Si sarebbero persi tutti i cambi di atmosfera contenuti nella canzone". Alla fine i risultati diedero ragione alla band: *Bohemian Rhapsody* raggiunse la prima posizione delle classifiche britanniche a Natale del 1975, mantenendo il primo posto per nove settimane. I Queen scalzarono dal gradino più alto del podio **Greg Lake** con la sua *I Believe In Father Christmas*, il quale con molta cavalleria dichiarò di essere stato superato da "una delle canzoni più importanti nella storia della musica, qualcosa di epocale". Negli Stati Uniti invece il 45 giri arrivò fino al nono posto. "Il mio primo contatto con i Queen risale al Natale del 1976 o 1977, quando ricevetti in regalo la cassetta di A NIGHT AT THE OPERA", ricorda il bassista dei Megadeth, **Dave Ellefson**. "All'inizio non capivo se si trattasse di una vera band o di una specie di opera rock. Perché avevo, sempre in cassetta, una versione di *Jesus Christ Superstar* con Ian Gillan come voce solista. Mi metto allora ad ascoltare i Queen e cerco di fare un paragone. Chi sono questi? Che cos'è questa roba? La cosa che mi piaceva di più è che c'era dell'hard rock lì dentro, per esempio *Death On Two Legs* proprio all'inizio. Poi però c'erano delle strane parti sinfoniche di chitarra. E poi leggo nei crediti: niente sintetizzatori. Era buffo che lo dicessero così esplicitamente. Devo dire che per l'età che avevo era molto difficile capire qualcosa di quel disco"[2].

A confronto le strutture di *Bohemian Rhapsody* e di *School* dei Supertramp.

Sotto: label di *Innuendo*. A destra: copertina di *Innuendo explosive version* (UK, 1991).

«La paternità di *Bohemian Rhapsody* è tutta di Freddie. Sapeva esattamente quello che stava facendo. Noi lo aiutammo solo a partorirla»
Brian May

Innuendo
(INNUENDO, 1991)
6'31"

Ci sono delle analogie tra la title-track dell'ultimo album realizzato dai Queen con Freddie Mercury e *Bohemian Rhapsody*. A dire il vero, qualche anno prima la band aveva provato a citare abbastanza sfacciatamente la parentesi operistica nella parte centrale di *Was It All Worth It?* (THE MIRACLE, 1989) ma senza grande successo. *Innuendo* riprende la stessa idea portante del 1975, ovvero l'effetto sorpresa, declinando però l'interludio centrale secondo coordinate musicali completamente differenti: niente opera o musica classica, stavolta, ma un intermezzo in stile flamenco. La sezione in questione ve-

2. *Citato in Martin Popoff,* Queen Tutti gli album, *Il Castello, 2019.*

Foto dei Queen del periodo di INNUENDO. A destra: cover di QUEEN II.

A sinistra: copertina del «The Sun» di lunedì 25 novembre 1991, il giorno dopo la morte di Mercury.

de la partecipazione di uno "special guest" d'eccezione (una rarità in ambito Queen, se si eccettua la collaborazione con David Bowie per *Under Pressure* nel 1982), proveniente proprio dalla scena prog rock degli anni Settanta, ovvero il chitarrista degli Yes, **Steve Howe**. Nel 1990 Howe si trovava a Ginevra per lavoro, quando venne intercettato in un ristorante di Montreux da un tecnico dei Queen e invitato ai Mountain Studios dove i quattro musicisti stavano registrando il loro ultimo album (INNUENDO). Dopo aver ascoltato in anteprima alcune tracce, Howe ricevette una proposta inaspettata: la band voleva che improvvisasse una parte di chitarra classica su uno dei nuovi brani. "All'inizio ero titubante, ma Brian May insistette cercando di convincermi", ricorda il chitarrista. "Mi disse che le parti che aveva registrato con la chitarra classica non gli piacevano molto e che voleva che aggiungessi qualcosa nello stile di Paco De Lucia, una sorta di chitarra classica impazzita che volteggiava sopra a tutto il resto. Mi passò una Gibson Chet Atkins con le corde di nylon e iniziai a lavorarci sopra. Devo dire che non era affatto facile, tanto che dopo un paio d'ore temevo di aver fatto il passo più lungo della gamba. Va bene correre, ma bisogna anche sapere dove si vuole arrivare". Alla fine si fece sera e i cinque andarono insieme a mangiare qualcosa al ristorante. Una volta tornati in studio, riascoltarono tutti insieme quanto registrato e Howe ricevette l'ok da parte del gruppo: "Mi dissero che la parte di chitarra classica era meravigliosa, che era proprio quello che volevano. Mi ringraziarono e prima che mi rendessi conto di quello che era successo, mi ritrovavo in macchina a guidare verso Ginevra. *Innuendo* venne pubblicata come singolo il 14 gennaio del 1991 e balzò in testa alle classifiche britanniche, proprio come era accaduto con *Bohemian Rhapsody* sedici anni prima.

Father to Son
(QUEEN II, 1974)
6'14"

White Queen (As It Began)
(QUEEN II, 1974)
4'36"

QUEEN II è da sempre l'album dei Queen preferito dagli appassionati del rock progressivo, o almeno quello meglio sopportato. La conferma arriva anche dalla citazione presente nel volume *Wonderous Stories – A Journey through the Landscape of Progressive Rock* di **Jerry Ewing**, direttore di «Prog». A pagina 122 Ewing infatti scrive: "Anche se nessuno si azzarderebbe mai a definire i Queen un gruppo prog, va detto che i primi album della band, QUEEN (1973) e in particolare QUEEN II (1974), presentano elementi art prog che verranno ulteriormente sviluppati in

«Prog, hard rock o glam? Credo che i Queen appartengano a un genere tutto loro. Anche se, vista la loro età, direi che arrivano soprattutto dal movimento glam»
Dave Ellefson (Megadeth)

brani come *The Prophet's Song* e ovviamente *Bohemian Rhapsody* (A NIGHT AT THE OPERA). Inoltre non bisogna dimenticare l'epica title-track dell'album INNUENDO, dove sono nuovamente presenti dei riferimenti al progressive rock e in cui Steve Howe figura come ospite". Pur non essendo un vero e proprio concept album, QUEEN II adotta una precisa caratterizzazione delle due facciate, denominate come "Side White" e "Side Black" invece di "Side A" e "Side B", che presuppone un filo conduttore tra le varie tracce: non a caso i brani della prima facciata, con eccezione dell'ultimo, sono tutti composti da May, mentre quelli della seconda da Mercury. Il disco si apre con una vera e propria dichiarazione di intenti: l'introduttiva e solenne *Procession* mette in mostra in poco più di un minuto quella che rimarrà a lungo una delle caratteristiche peculiari del sound del gruppo, ovvero l'utilizzo orchestrale della chitarra elettrica, sovraincisa più volte da May fino a ricreare una dimensione sinfonica. "Su QUEEN II c'è un sacco di materiale che mi piace, perché rappresenta l'origine delle orchestrazioni di chitarra che ho sempre voluto fare.

Label di QUEEN II e cover di SHEER HEART ATTACK.

Queen nel 1974. A destra in basso: Obi Japan di A NIGHT AT THE OPERA.

Father To Son parte con un'introduzione, *Procession*, dopo di che comincia la canzone vera e propria, con un breve cantato e una composizione in più parti. Quella è stata la realizzazione di una mia ambizione: usare la chitarra come uno strumento orchestrale".[3] Anche se per stessa ammissione della band Who e Led Zeppelin in questo momento rappresentano le principali fonti di ispirazione, c'è spazio anche per soluzioni più avventurose, come le belle polifonie vocali in stile Yes (1'51") che caratterizzano la sezione precedente a quella prettamente hard rock. Da *Father To Son* si passa senza soluzione di continuità alla splendida *White Queen*, ispirata dal saggio *The White Goddess* (tr.it.: *La dea bianca*) di Robert Graves e caratterizzata dal contrasto tra parti acustiche ed elettriche. Notevoli le sovraincisioni vocali di Mercury che fungono da tappeto sonoro come una sorta di Mellotron in carne e ossa. Purtroppo, come scrive giustamente Brian Moore, i Queen "si impegnarono talmente tanto per realizzare un album che incorporasse soluzioni tecniche e compositive mutuate (anche) dal rock progressivo da abbandonare totalmente qualsiasi velleità in questo senso già con il successivo SHEER HEART ATTACK".[4]

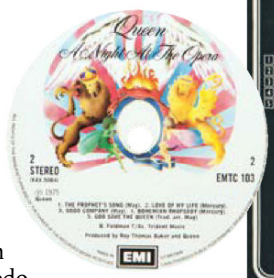
3. *Citato in Roberto De Ponti,* Queen Opera Omnia – Le storie dietro le canzoni, *Giunti, 2019.*

The Prophet's Song
(A NIGHT AT THE OPERA, 1975)
8'21"

Impossibile non inserire in questa lista il brano più lungo presente nella discografia dei Queen, anche se con i suoi otto minuti e ventuno secondi *The Prophet's Song* è ben lontana dal minutaggio di pezzi come *Close To The Edge* o *Supper's Ready.* Nel testo trovano spazio immagini tolkeniane di veggenti, scale illuminate dalla luna, re degli animali in attesa del diluvio universale. May e Mercury si sbizzarriscono tra chitar-

4. *Brian Moore, "Queen's Best Deep Cuts, Album by Album" – https://www.houstonpress.com.*

re acustiche, koto e sezioni per sola voce realizzate utilizzando un vecchio delay a nastro. "L'accordatura della chitarra di *The Prophet's Song* non è quella standard", ricorda May. "La corda più bassa infatti è accordata in Re invece che in Mi. In questo modo il suono è più profondo. Non era una cosa che facevano in molti all'epoca, quella di scordare solo una corda, invece di tutte e sei. Inoltre la fine di ogni riff era diversa, era diventata una mia ossessione. Era un marchio di fabbrica dei Queen, quello di non ripeterci mai, neanche all'interno dello stesso brano. Volevamo che l'ascoltatore ascoltasse ogni volta qualcosa di diverso, che la sua attenzione fosse sempre stimolata. Le canzoni sono come dei viaggi: se un ritornello si ripete troppo spesso in maniera identica, il viaggio non riesce a proseguire". Il rumore del vento all'inizio della canzone venne creato avvicinando un ventilatore al microfono a filtrandolo poi con un phaser.



Immagini prese dalle cover di A NIGHT AT THE OPERA e A DAY AT THE RACES.

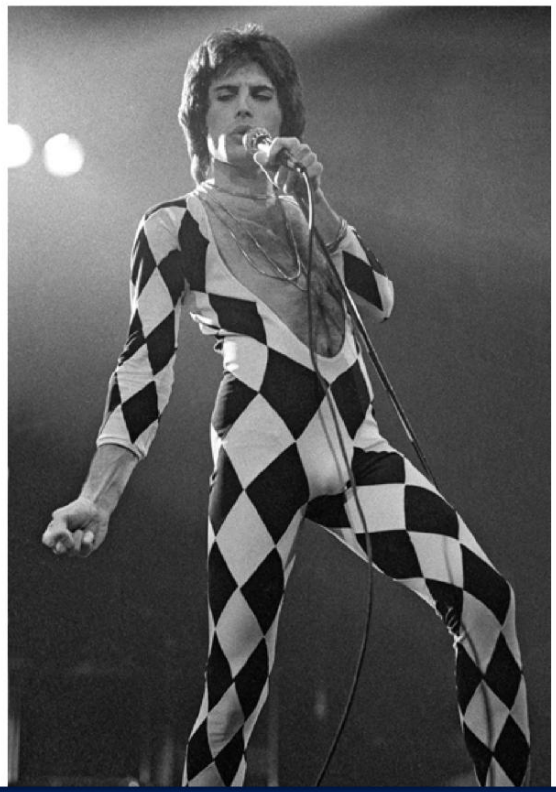
The Millionaire Waltz
(A DAY AT THE RACES, 1976)
4'54"

Come si può evincere dal titolo, si tratta di un delizioso (e in realtà piuttosto complesso) brano in tempo di valzer (3/4) con un breve inserto hard rock in 12/8. May si diverte a citare il *Wiener Blut* op. 354 e il celebre *Sul bel Danubio blu (An der schönen blauen Donau)* op. 314 di Johann Strauss II, affidandosi ancora una volta alle sovraincisioni di chitarra – "circa diciotto o venti tracce" – per dare vita a una vera e propria orchestra, come confermato anche da Mercury: "*The Millionaire Waltz* è davvero una stravaganza. È uno di quei pezzi che mi piace inserire in ogni album, qualcosa di molto, molto estraneo al classico modello Queen. Brian lo ha arrangiato tutto usando la chitarra, come non aveva mai fatto prima, ha portato la sua orchestrazione chitarristica al limite. È passato dalle tube agli ottavini ai violoncelli. Ci sono volute settimane. I Queen non si erano mai cimentati con un pezzo così, un valzer alla Strauss".

Sotto: Mercury durante il tour di A NIGHT AT THE OPERA (Hammersmith Odeon, Londra, 29 novembre 1975).

Who Wants To Live Forever
(A KIND OF MAGIC, 1986)
5'17"

Per la prima volta nella loro carriera i Queen possono lavorare con una vera e propria orchestra (la National Philarmonic Orchestra). L'incontro è reso possibile dalla realizzazione della colonna sonora del leggendario film del 1986 *Highlander* di Russell Mulcahy, alla quale i Queen



contribuiscono con diversi brani, tra cui questo inno maestoso e malinconico. A quanto pare, il primo gruppo a essere contattato per la colonna sonora del lungometraggio furono i **Marillion**, e a **Fish** venne proposto addirittura un ruolo nel cast, ma entrambi furono costretti a declinare a causa del fitto calendario di concerti che li vedeva protagonisti in quel periodo. "Ci offrirono di realizzare la colonna sonora di *Highlander,* ma in quel momento eravamo in tour in giro per il mondo e non ce la sentimmo di prendere altri impegni", ricorda il chitarrista della band, **Steve Rothery**. "A posteriori posso dire che si è trattato di una decisione molto stupida, anche perché in questi casi non c'è una seconda possibilità". La direzione e l'arrangiamento orchestrale di *Who Wants To Live Forever* sono affidati a una vecchia conoscenza degli appassionati dei Pink Floyd, ovvero quel **Michael Kamen** che ha svolto un ruolo cruciale nella registrazione di THE FINAL CUT (1984). Tra la band e Kamen nacque una grande amicizia, che durò fino alla morte del musicista nel 2003.

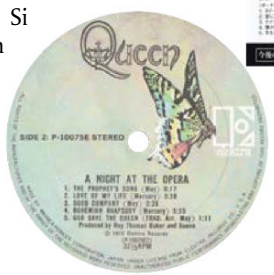
Sopra: cover di *Who Wants To Live Forever* e interno di A KIND OF MAGIC. Sotto: live allo stadio di Wembley a Londra (11/12 luglio 1986).

Love Of My Life
(A NIGHT AT THE OPERA, 1975)
3'39"

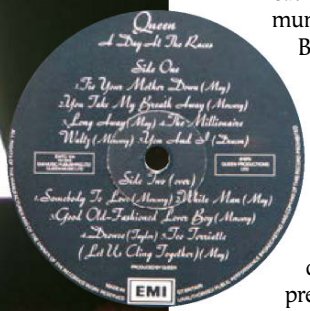
La ballad per eccellenza dei Queen. Composta da Mercury al pianoforte, è conosciuta e amata soprattutto per la versione live, in cui il cantante è accompagnato da Brian May alla chitarra a dodici corde. Un peccato, perché la versione contenuta in A NIGHT AT THE OPERA presenta un chiaro rife-

rimento di matrice classica, nella fattispecie di ispirazione barocca. Non proprio Chopin o Beethoven, come si legge in alcune analisi, quanto piuttosto *Il clavicembalo ben temperato* di **Johann Sebastian Bach**. In particolare, Nick Braae individua il template per la sezione strumentale del brano (da 2'20" a 2'59") nel *Prelude & Fugue No. 15 in G major BWV 884*, ovviamente riadattato e riproposto in una chiave semplificata. Si tratta anche in questo caso di un semplice interludio, nato dall'intuizione da parte di Mercury di accostare tra loro i due mondi – musica pop e musica classica – piuttosto che di una vera e propria fusione tra generi differenti. Degne di nota sono anche le parti di chitarra elettrica, brillantemente arrangiate sullo stile del flauto medievale fino a ricreare una piccola sezione orchestrale, e gli inserti di arpa, che procurarono allo stesso May non pochi grattacapi: "Serviva più tempo per accordarla che per suonarla. Ed è stato un incubo, perché ogni volta che qualcuno apriva la porta la temperatura variava e l'accordatura andava a farsi benedire. Ho capito a malapena come funzionava – i pedali e tutto il resto".[5] La traccia di arpa venne registrata accordo dopo accordo, assemblando poi tutti i singoli take per dare vita alla sequenza completa.

Immagini tratte da varie edizioni di A DAY AT THE RACES.



Live al Forum di Inglewood in California (22 dicembre 1977).



You Take My Breath Away
(A DAY AT THE RACES, 1976)
5'09"

Un Mercury in versione **Peter Hammill** è assoluto protagonista di questa gemma per pianoforte e voce che segue la scala minore armonica, dove la stratificazione e la polifonia delle parti vocali sfiora la sacralità. In un contesto comunque privo di ridondanze, Brian May non è da meno e con la consueta perizia nell'orchestrazione impreziosisce la sezione centrale dando vita a un vero e proprio quartetto per chitarra elettrica. C'è spazio anche per una piccola sorpresa in stile Yes (FRAGILE, 1971): il pezzo sembra terminato quando invece ecco riemergere un loop di vocalizzi ("*take my breath*") che sfocia in un lungo "*away*", frutto di più sovraincisioni.

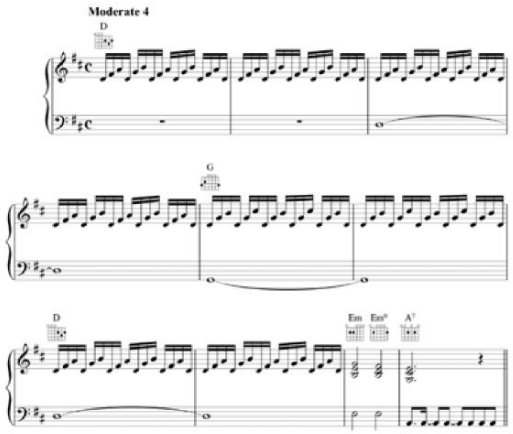
5. Brian May in «On the Record», 1982.

Seven Seas Of Rhye

(QUEEN II, 1974)

2'50"

Qualcuno si è spinto a vedere un'analogia tra l'arpeggio di pianoforte iniziale di *Seven Seas Of Rhye* e la frase di organo presente nel ritornello di *Roundabout* degli Yes (FRAGILE, 1971). Il paragone in effetti sembra un po' azzardato, tenendo anche conto che la composizione del brano da parte di Mercury risale alla fine degli anni Sessanta, però chissà cosa sarebbe venuto fuori se al posto del pianoforte ci fosse stato un Minimoog… Fatto sta che *Seven Seas Of Rhye* fu il primo singolo di successo dei Queen: pubblicato il 25 febbraio del 1974, raggiunse la decima posizione nelle classifiche britanniche grazie anche alla partecipazione inaspettata della band al celebre programma musicale televisivo della BBC, *Top of the Pops*. La storia è raccontata da Roberto De Ponti nel suo *Queen Opera Omnia – Le storie dietro le canzoni*: "Il merito dell'apparizione dei Queen sul piccolo schermo va diviso in più parti. Il primo "responsabile" fu involontariamente David Bowie, che era già previsto in scaletta con la sua *Rebel Rebel* ma che per motivi tecnici non riuscì a consegnare in tempo il pop-promo, lasciando improvvisamente uno spazio vuoto nel programma. Il secondo, molto più volontariamente, fu **Ronnie Fowler**, ovvero l'uomo che si occupava di promuovere il materiale della EMI. Fowler venne convocato da Robin Nash, produttore di *Top of the Pops*, per sapere se avesse



Dall'alto: edizione portoghese (vinile) e inglese (Cd, ristampa 1988).

qualcuno da piazzare in scaletta. Visti i tempi strettissimi, Fowler dovette cercare in fretta e furia uno studio per registrare il nastro da consegnare alla BBC. Venne aiutato da un misericordioso **Pete Townshend**, che gentilmente concesse ai Queen la sala dei Ramport Studios che aveva già prenotato per sé e per gli Who. Nel video i quattro avrebbero dovuto fingere di essere impegnati in normali prove, perché le riprese erano vietate causa sciopero in corso alla BBC. Così i Queen registrarono di nascosto il video in uno studio che di norma veniva utilizzato per il meteo, talmente piccolo che i quattro fecero fatica a suonare senza scontrarsi l'uno con l'altro". Nel testo della canzone si fa riferimento al mondo di Rhye e ai suoi sette mari presenti nel titolo, un universo immaginario creato dal giovane Mercury che ritroveremo anche in *Lily Of The Valley* nel successivo SHEER HEART ATTACK (1974). *Seven Seas Of Rhye* rappresenta una sorta di filo conduttore che lega i primi tre album dei Queen: una breve versione strumentale del brano chiude infatti l'omonimo disco d'esordio, mentre la cantilena che si sente in coda alla versione di QUEEN II (*I Do Like To Be Beside The Seaside* di John A. Glover-Kind) verrà a sua volta citata all'inizio di SHEER HEART ATTACK sotto forma di tema fischiettato nell'intro di *Brighton Rock*.

La gemma della corona

Gianni Leone non ha mai nascosto la sua passione per la musica dei Queen e in particolare per Freddie Mercury come frontman e cantante. Lo testimonia la presenza pressoché costante di un brano della band inglese, *Nevermore* (QUEEN II, 1974), nelle scalette delle sue esibizioni, sia con il **Balletto di Bronzo** che quando si esibisce da solista o come ospite di altri artisti.

Personalmente conobbi i Queen nel 1974, quando mi capitò tra le mani QUEEN II, album tuttora presente nella mia collezione di vinili. Rimasi folgorato. Prima di allora non si era mai sentita una voce come quella di Mercury: un timbro che poteva essere angelico, ma anche tagliente e aggressivo; una bravura, una estensione… rimasi scioccato, ovviamente in senso positivo. Mi colpì anche la tecnica chitarristica di May, con questo uso polifonico dello strumento, l'idea di registrare tracce su tracce, note su note, fino a formare degli accordi: mi sembrò tutto nuovo e rivoluzionario. E poi cori meravigliosi, brani belli, grintosi. Gli altri due elementi, il batterista Roger Taylor e il bassista John Deacon, erano accettabili, decenti. Deacon in particolare mi è sempre sembrato un pesce fuor d'acqua: non ci azzeccava proprio niente con gli altri tre. Sembrava quasi un seminarista, con le sue magliettine e i suoi golfini girocollo. L'immagine di Mercury all'epoca invece mi piaceva molto: mi piaceva il suo viso spigoloso, mi piaceva come si muoveva sul palco ma principalmente mi piaceva la sua voce sublime. Questo Freddie è durato fino al capolavoro *Bohemian Rhapsody*: capolavoro come concezione e come esecuzione. Ero a Londra in quel periodo e ricordo che in radio si sentiva questo pezzo incredibile. Poi quando tornai in Italia, piano piano cominciò a sentirsi anche qui. Purtroppo i Queen sono sempre stati un gruppo disprezzato dalla stampa specializzata, anche nella loro stessa madre patria, sia all'inizio che in seguito: francamente non ne capisco il motivo.

Per quanto riguarda *Nevermore*, si tratta di un vero e proprio gioiello. Ho iniziato a eseguirlo, brano dal vivo, fin dal lontano 1992, quando suonavo con il trio Leone/Sorrenti/Gazzè, ovvero con Duilio Sorrenti, batterista ex Murple, e Max Gazzè, allora ventiquattrenne e già bravo come bassista anche se un po' inaffidabile, ma con un grande senso dell'umorismo. Proponevamo un repertorio di cover particolari che avevo selezionato personalmente: oltre a *Nevermore* dei Queen suonavamo ad esempio brani di Marianne Faithfull o *Because The Night* di Patti Smith – prima che la eseguissero tutti – e per un periodo anche qualcosa di YS del Balletto di Bronzo e di LeoNero, dato che Radio Rock a Roma voleva sponsorizzare il ritorno del gruppo. Questo per dire che è dall'inizio degli anni Novanta che canto quel brano dei Queen, con il Balletto di Bronzo, da solo e quando sono ospite di altri artisti come gli Osanna, quindi ormai è diventato un mio cavallo di battaglia. In quel minuto [la versione originale dura 1'24" secondi, quella di Gianni Leone è leggermente più corta, *ndr*] c'è un condensato di tecnica vocale notevolissimo: non è un brano che chiunque è in grado di cantare, perché ci sono note acutissime e la voce deve essere limpida… nemmeno io mi azzarderei mai a cantarla appena sveglio. Fin dall'inizio però volli trasformarlo in modo leonino: intanto ho sostituito il pianoforte con una sorta di quartetto d'archi; poi ho deciso di cantarlo in maniera diversa da Mercury: la sua versione è sublime ma troppo dolce per i miei gusti, troppo da fata… dentro di me non c'è una fata, ma un essere decisamente più aggressivo!

Purtroppo dopo *Bohemian Rhapsody*

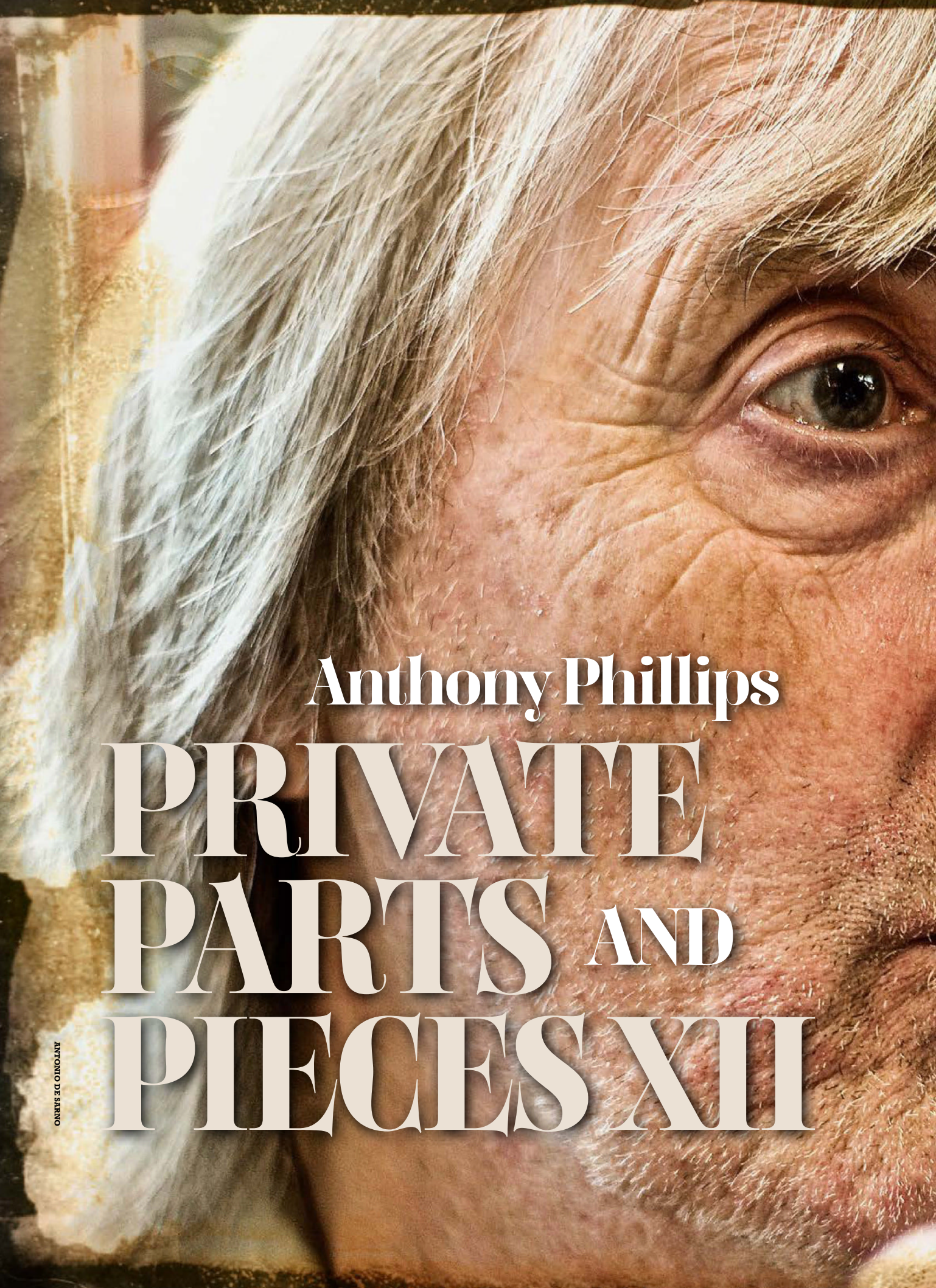
Freddie si mise in testa di assumere le sembianze da "macho gay" che andavano tanto di moda in quegli anni. In quel periodo vivevo a New York e Los Angeles e ricordo benissimo i locali in cui l'immagine di tutti i gay era quella. Quando si tagliò i capelli, si fece crescere i baffi e iniziò a cantare con un altro timbro vocale, quasi sempre più roco, assumendo delle movenze ridicole, a scatti, vestito come un "cafone", iniziai a non considerarlo più come prima. Cantante sempre eccellente, ma ho avuto una grande nostalgia del Freddie dal 1973 a *Bohemian Rhapsody*. Ho avuto una grande nostalgia di quella voce soprannaturale e anche del personaggio, della sua immagine all'inizio degli anni Settanta. Mi chiedo perché abbia avuto questo tipo di involuzione.

«Dietro all'apparente follia e sfrontatezza, i Queen nascondevano grande intelligenza, abilità e talento. Quei ragazzi sapevano il fatto loro»
Steve Howe

Tornando a *Nevermore*, la infilo dappertutto. In meno di un minuto questo tema musicale, questa melodia, nasce, si sviluppa e si conclude e dà modo a un cantante di esprimersi e di mostrare la sua tecnica. Dentro c'è tutto: interpretazione e tecnica vocale. Forse non esiste un altro brano così breve e pregno di emozioni. Addirittura mi giunse all'orecchio che Mina, oltre ad aver interpretato un pezzo di Gino Vannelli, registrò una versione italiana di *Nevermore*. Non so se sia vero, ma a parte questo, è un dato di fatto che non si sentano in giro altre versioni di *Nevermore* oltre alla mia. Io comunque continuerò sempre a cantarla, fino a che la voce mi sosterrà.

Gianni Leone sul palco del 2Days Prog+1 (2019).

CLAUDIO LODI



Anthony Phillips

PRIVATE PARTS AND PIECES XII

ANTONIO DE SARNO

Phillips nella sua casa londinese (agosto 2023).

È uscito da poco THE GOLDEN HOUR, dodicesimo capitolo della serie PRIVATE PARTS AND PIECES di **Anthony Phillips**, chitarrista originale dei Genesis. Come di consueto ne approfittiamo per scambiare due parole con uno dei musicisti più importanti di sempre, almeno per quanto concerne un certo tipo di rock progressivo.

Testo: **Antonio Di Sarno**

Come tutte le conversazioni di un certo spessore, si esordisce per parlare del clima, bizzarro quanto mai. Anthony mi chiede se per caso l'Italia non si sia unita alla Gran Bretagna viste le piogge improvvise. Poi ci buttiamo subito sulla politica, cioè la Brexit ("non parliamo della parola che inizia con la b!") e sul fatto che pochi minuti prima sono state annunciate le elezioni politiche. "Avrei preferito che aspettassero per indire le elezioni, ma si sono fatti fregare dai dati sull'inflazione e hanno pensato di rischiare. Certo è che l'opposizione, dopo il Covid e l'economia a pezzi, dovrà davvero impegnarsi per perdere questa volta!".

Sei autore della maggior parte dei pezzi e in due occasioni insieme a Enrique "Quique" Berro Garcia, chitarrista e amico di vecchia data, mentre *Katherine Downes* è un traditional.
È una canzone tradizionale australiana che dopo averla ascoltata decisi di adattare con un arrangiamento intenso.

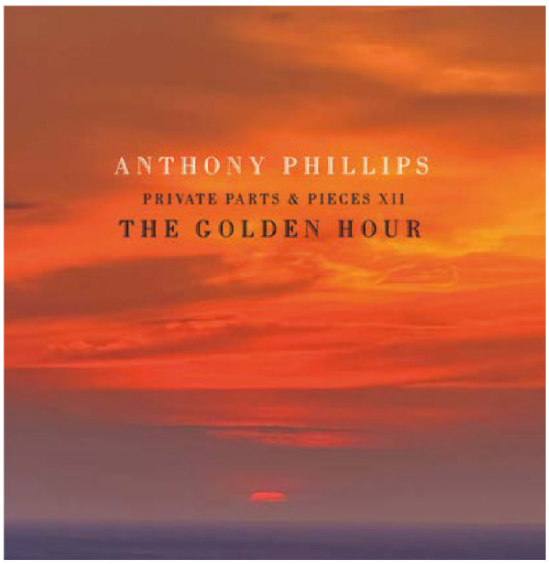
***Twilight Of A Diva* è il primo pezzo che abbiamo potuto sentire e a tratti sembra una "canzone"…**
Era un'improvvisazione al pianoforte che avevo registrato e, quando decisi di mettere insieme il materiale per questo disco, pensai che potesse farne parte. Il grosso del materiale è stato assemblato dal mio collaboratore, **Jonathan Dann**, mentre io ho cercato di abbinarci qualcosa di ispirato per farlo sembrare un lavoro più coeso. È sempre una sfida quando si tratta dei miei album di PRIVATE PARTS AND PIECES…

Come ci dice lo stesso titolo… letteralmente…
Quel brano in particolare aveva un qualcosa di nostalgico e un pizzico di pathos…

Inizia un po' alla Erik Satie…
È molto francese. Immaginavo questa signora un po' avanti con gli anni, una diva che rifletteva sul suo passato, magari a Parigi (*ride*). Immagino che tutti i miei pezzi pianistici siano ambientati in quella città, in effetti! È un momento improvvisato, in realtà. Purtroppo, come per quasi tutti, non ho idea di quando sia stato registrato. Dovrei tirare a indovinare con l'eccezione di *The Golden Hour* che, invece, è stato inciso proprio quest'anno. Il pezzo più vecchio forse ha 30 o 40 anni? In ogni caso qualcosa risale alla fine degli anni Ottanta.

Allora parliamo di *The Golden Hour*, visto che fornisce anche il titolo all'album.

Nacque alla chitarra 12 corde. Ho connesso le corde a coppie per ottenere degli accordi giganteschi. Se cerchi di trasportare le note sul pianoforte, ottieni una partitura per tre mani, perché sarebbe impossibile suonarla con due a causa dell'estensione. Roba da provocare l'artrosi! Alcune note sono molto ravvicinate e altre sono distanziate all'inverosimile! Eppure, è proprio questo che dona al brano il suo feeling particolare, la sua ariosità se vuoi. Premetto che la 12 corde rimane e il mio strumento preferito da suonare in assoluto. È quello dove riesco a esprimermi meglio. Stavo per registrarci un'altra parte sopra, ma ho voluto lasciarlo il più naturale possibile e ho usato una chitarra chiamata Simplicio, oltre alle 12 corde, modello King.



Phillips nel 1977 e nel 1983.

Quanto è forte la tentazione, solitamente, di registrare più tracce e creare dei brani maggiormente orchestrati?

In quel caso la tentazione c'era e forse anche in un paio di altri punti del disco. In alcuni momenti, tra cui quello forte dell'album, *Wychmore Hill Suite*, ho dovuto per forza registrare più parti di chitarra: *The Golden Hour*, *Soliloquy For Sylvie*… tra cui *Hour Glass*, che utilizzo come collegamento tra alcuni punti del lavoro. Si tratta, spesso, anche di duetti, per cui è una cosa abbastanza costante. Il rischio, soprattutto con i brani che nascono al pianoforte, è capire a che punto fermarsi con le nuove tracce. Non è mai una questione di pigrizia, basti pensare al primo PRIVATE PARTS AND PIECES (1978) dove *Tregenna Afternoons* era zeppa di chitarre mentre *Autumnal* o *Field Of Eternity* erano solo chitarra. C'è sempre stato un mix delle cose.

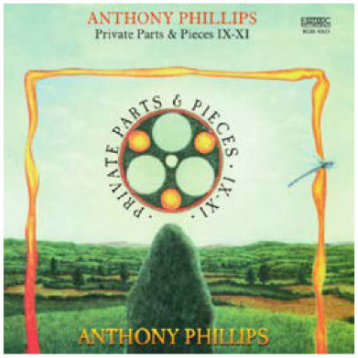
Copertina PRIVATE PARTS XII, I, IX/XI e THE GEESE & THE GHOST.

Chissà un oboe cosa potrebbe fare all'interno di *The Golden Hour*?

Ah, in quel senso! Ho cercato di utilizzare un oboe campionato, ma è stato difficile trovare qualcosa che stesse bene con la 12 corde, che ha già un timbro talmente riconoscibile. Di solito non mi affido a collaboratori esterni per i PRIVATE PARTS AND PIECES, fa parte dell'idea più casalinga di questi dischi. Ho utilizzato la chitarra classica e mi sembrava funzionasse bene. Comunque, l'oboe suonava male. Ho provato a cambiare la velocità della registrazione della 12 corde, molto riverberata, per creare un effetto particolare. Usavo questa tecnica già ai tempi di THE GEESE AND THE GHOST (1977), come su *Henry: Portraits From Tudor Times*, dove abbiamo ottenuto il suono del cannone utilizzando un rullante normale. Anche su *Chinese Mushroom Cloud* abbiamo accelerato delle parti. È stato bello tornare a usare le vecchie tecniche d'incisione dopo anni di effetti digitali. Un po' mi manca l'utilizzo di una manipolazione più artigianale in studio di registrazione.

Il digitale è un altro mondo.

Viene a mancare la disciplina di una volta, se pensi a ciò che riuscirono a creare i **Beach Boys** o i **Beatles** con pochissime tracce… oggi c'è anche troppa scelta e non solo nella musica!



Nel disco c'è un solo brano cantato, *The Roads In Between*.

Esiste anche una versione strumentale visto che nel titolo specifichi "vocal version"?
Sì, pubblicato come bonus su un mio album precedente… non chiedermi quale [si può trovare sul box di tre Cd della Esoteric PRIVATE PARTS & PIECES IX–XI del 2018, *ndr*]. Era stata concepita come canzone, ma per qualche motivo non ero mai riuscito a completarne il testo. La cosa strana è che la voce che ho registrato si trovava in fondo a un nastro davvero "dimenticato", infatti non ricordo di aver mai registrato quella parte. Anche quando Jonathan mi fece ascoltare *Sarabande Noir*, altro brano finito su THE GOLDEN HOUR, gli risposi che non potevo essere io a suonare ma il mio amico Quique Berro Garcia. Non era il mio stile, ma lui riuscì a convincermi perché ero io a parlare durante la registrazione, che forse risale al 1994, più o meno! È stranissimo! Io non dimentico il nome di ogni giocatore della mia squadra di calcio di quando avevo dodici anni… ma non ricordo queste cose! Sicuramente il motivo è, secondo me, che lavoravo 24 ore al giorno. La vita a Londra era carissima e non rifiutavo qualsiasi tipo di lavoro. Ho realizzato così tante cose che è diventato impossibile ricordarsele, soprattutto se non venivano mai provate o ripetute. Quindi una volta registrate, venivano immediatamente dimenticate. Lo stesso discorso vale anche per gran parte della *Wychmore Hill Suite*. Dicevo a Jonathan: non sono io… e lui mi rispondeva: devi essere tu!

C'è un momento della suite, all'interno della sezione *Jack The Lad* che la chiude, dove si palesa l'Anthony Phillips di WISE AFTER THE EVENT, tuo secondo album solista (1978). Il brano rallenta ed è pura magia sonora per le mie orecchie. Di una bellezza unica…

> «È sempre una sfida quando realizzo i miei album della serie – PRIVATE PARTS AND PIECES»

Sarà stato realizzato una decina di anni dopo, registrato in tutta fretta per un possibile progetto che non si concretizzò mai. È assurdo quanta energia avessi all'epoca. L'altro aspetto terrificante, almeno per me, è la mia tecnica chitarristica di allora, cioè prima che arrivassero i computer. Era un'altra cosa. Era normale esercitarsi tantissimo allora, oggi no. Ero un mostro di tecnica!

Oggi si riesce a fare moltissimo con un mouse pad!
Penso che sia stato **Trevor Rabin** a dire una cosa simile, dopo anni di colonne sonore registrate in studio, non riusciva più a reggere un concerto per mancanza di allenamento. Se prendo in mano una 12 corde riesco a combinare qualcosa per un po', ma non ho la resistenza di una volta, nemmeno la forza. Sì, c'entra anche l'età, naturalmente. Mica posso lamentarmi, però. Lavorare con il computer e la library music, la musica per film, mi ha permesso di pagare le bollette per anni… è quel tipo di occupazione che mi teneva a galla.

Il titolo della *Wychmore Suite* fa riferimento a un posto reale?
No, mi serviva un titolo che mi ricordasse la campagna inglese, qualcosa di pastorale, anche se esistono dei posti con dei nomi così, immagino. Magari ci vivono le streghe!

Un altro brano affascinante è *Summer's Lease*, breve momento per solo piano, dal tema bellissimo e romantico, che trae il titolo dal celeberrimo *Sonetto 18* di Shakespeare… non è la prima volta che citi il "bardo", ovviamente…
Aveva un qualcosa di estivo e basta. Cito anche un'altra poesia, sempre sotto forma di sonetto, con il brano *High Flight* di John Gillespie Magee Jr e, a un certo punto, avrei voluto riportarla nel booklet, però mi avrebbe fatto sentire a disagio perché non mi ero ispirato realmente a quella poesia per la musica, nonostante sia una delle cose più belle che abbia mai avuto il privilegio di leggere. Parla di un pilota canadese ed è stata addirittura usata da Ronald Reagan per commemorare la tragedia dello Space Shuttle Challenger, esploso alle 11:39 del 28 gennaio 1986 dopo 73 secondi dal lancio. Durante il lockdown ho cer-

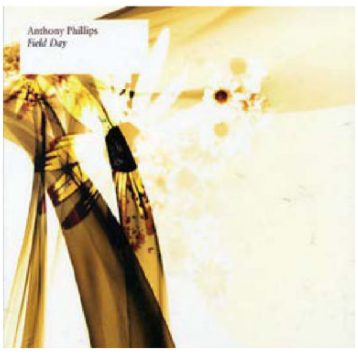
Genesis 1968, Phillips è il primo da sinistra.

cato di allenarmi la memoria proprio con i sonetti, tra cui il 18 di Shakespeare… e poi c'era l'idea dell'estate che stava finendo. Trovare dei titoli dopo che la lavorazione è conclusa diventa sempre una battaglia. È decisamente meglio quando arrivano insieme. A volte è come avere una parola misteriosa da qualche parte nel cervello, che non riesci proprio a ricordare. In realtà, ho avuto fortuna questa volta per i titoli. L'ultimo è stato quello della *Wychmore Hill Suite*. Non so mai perché succede.

Sopra: Phillips nel 1985 (sinistra) e nel 1992 (destra). Pagina 25: foto promozionale per THE GEESE & THE GHOST (1977).

Una volta componesti anche una *Scottish Suite* (PRIVATE PARTS & PIECES II: BACK TO THE PAVILION, 1980)…
Che fu ispirata da una rappresentazione di *Macbeth*, detta anche la *Scottish Tragedy* per motivi scaramantici. La Scozia c'entrava solo per il fatto che l'opera si svolge in Scozia!

La *Wychmore Hill Suite* è una sequenza per lo più abbastanza allegra, la successiva *Sarabande Noir*, invece, è terribilmente triste!
Fammi pensare. Non è frutto di un'improvvisazione perché le progressioni sono troppo organizzate e si ripetono. Alle mie orecchie, però, più che triste la definirei misteriosa, un po' sospesa. Forse leggermente oscura. Credo che la progressione sia di Quique, mentre di solito si occupa della linea melodica. Lui ha una tecnica decisamente superiore alla mia, ma questa volta sono stato io a improvvisare un po' sopra le sue sezioni. La mia è un'esplorazione e, se ci fai caso, c'è un'armonizzazione bizzarra nella parte centrale. Si allontana parecchio, rischiando quasi di diventare atonale, ma per fortuna rientra, almeno per i miei parametri. Non so se Quique fosse in una fase particolarmente triste quando la compose, forse è l'effetto creato dalla suite che lo procede.

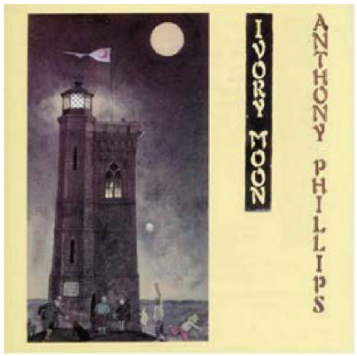


La suite sembra il proseguimento di FIELD DAY del 2005…
Sì, che essendo un doppio conteneva anche qualche brano più oscuro. Certo, immagino che chi ascolterà *Sarabande Noir* ci troverà la tristezza, ma il titolo veramente malinconico di THE GOLDEN HOUR è *Soliloquy For Sylvie*, dove lei sarebbe la ragazza inglese di Quique di tanto tempo fa. Si sono lasciati dopo dieci anni in seguito al loro trasferimento in Argentina. Sylvie è venuta a mancare a poco più di 60 anni per un tumore. Io la adoravo, era vivace, bellissima. Quique non mi ha mai spiegato perché si erano lasciati… sicuramente fu una separazione che lo rese molto triste. Il brano evoca questa nostalgia e chiesi al mio amico se potessi dedicarlo proprio a lei.

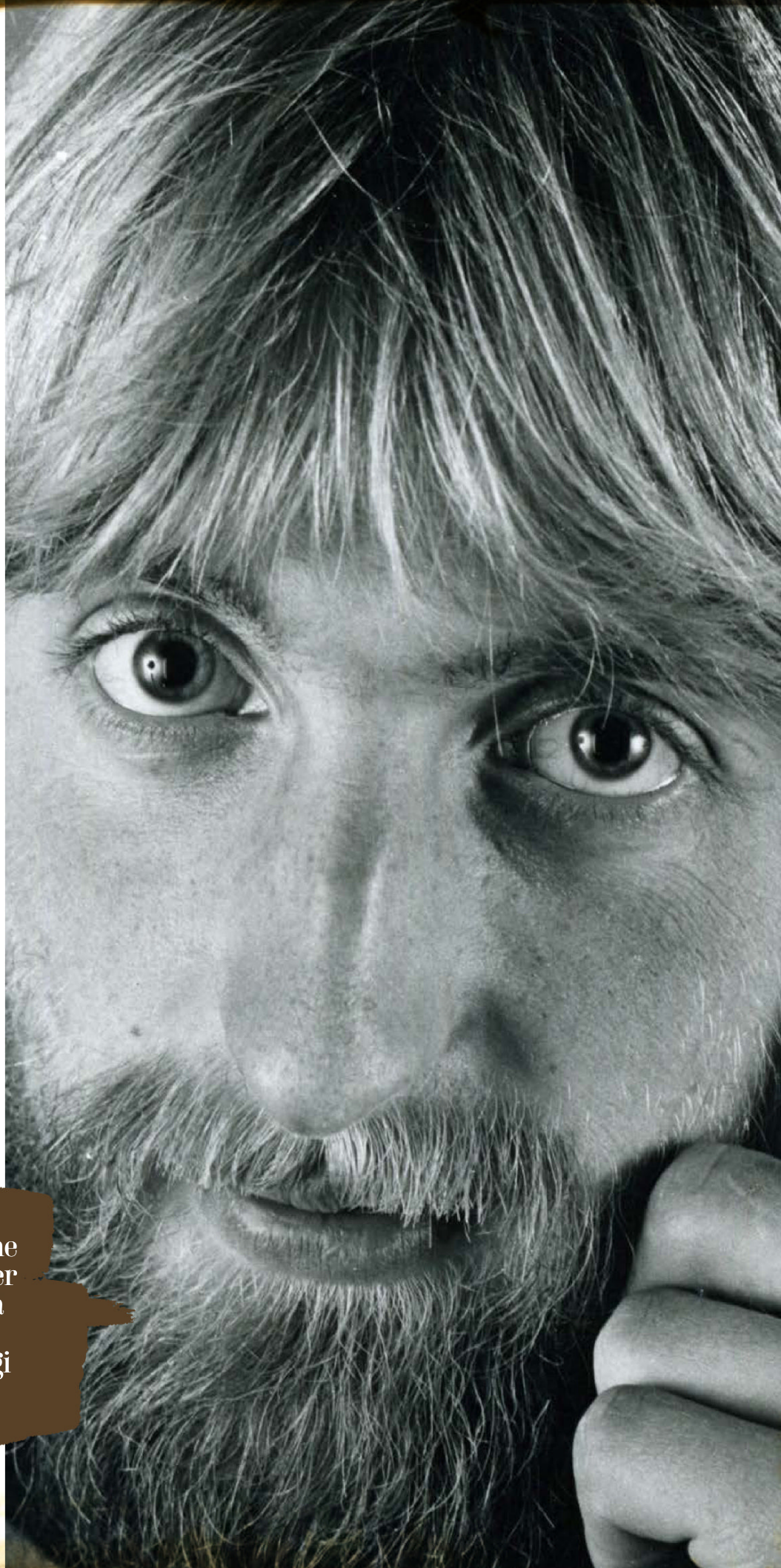
A proposito di nomi, vedo che non perdi il vizio di ricorrere a degli pseudonimi buffi per i crediti del disco, questa volta un tale Dirk Smorgasbord…
È sempre lo stesso nome per le foto! Quella della copertina, in particolare, l'ho scattata su una scala antincendio alle nove di sera in Cornovaglia lo scorso giugno. Patrizia [la sua ragazza romana che è anche nelle note dell'album, *ndr*] mi stava aspettando per la cena e non sapeva dove fossi, perché io ero catturato dal momento magico quando il sole sembrava si stesse letteralmente sciogliendo nel mare. La seconda foto invece, scattata sempre la stessa sera, è un particolare del medesimo tramonto. Sembra un lago di lava. A volte ci sono in Cornovaglia dei tramonti così.

Mi sto rendendo conto solo adesso che il titolo del disco si riferisce proprio a l'ora magica per le foto…
Adesso che ci penso, è proprio così!

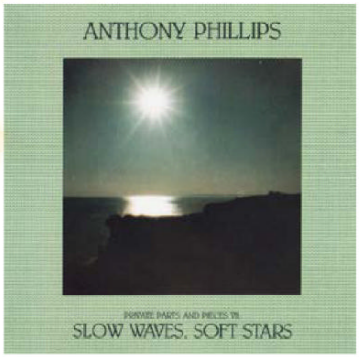
La title-track ha qualcosa di quell'atmosfera magica. Il bello dei PRIVATE PARTS AND PIECES è anche vedere tutto che si assembla quasi per caso. Il timore è che il disco risulti discontinuo, a partire dalla prima "incarnazione" tanti anni fa.

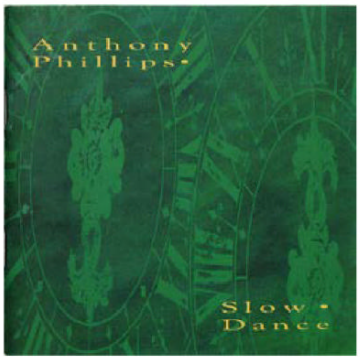


Io tra i tuoi album adoro TWELVE (1985) e IVORY MOON (1986) che, effettivamente, non hanno problemi del genere, essendo il primo per due chitarre e il secondo per solo piano.
Appartieni alla categoria dei puristi, allora, mentre molti li trovano poco vari. Pensa che conosco uno che apprezza principalmente i miei dischi per pianoforte, mentre io sono a tutti gli effetti un chitarrista. Meno male che esistono gusti diversi!



«La mia tecnica chitarristica prima che arrivassero i computer era un'altra cosa. Era normale esercitarsi tantissimo allora, oggi no. Ero un mostro di tecnica!»



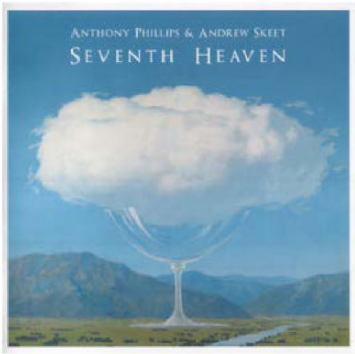


Trovo che il volume sette di questa collana sia il più discontinuo, ma può essere anche per l'associazione a un momento particolare nella mia vita.
SLOW WAVES, SOFT STARS del 1987. Interessante, perché è stato il disco che mi ha (quasi) lanciato come artista new age! Ho fatto un piccolo giro promozionale negli USA proprio grazie a quel disco. Quando uscì SLOW DANCE nel 1990, in tutti i sensi un lavoro superiore a quello, gli americani continuarono a preferire SLOW WAVES. Si torna alla questione dei gusti, ma in effetti potrebbe sembrare un'opera un po' noiosa.

Copertine di album citati nell'articolo. A sinistra: Phillips nel 1999. Pagina 27: la foto è stata scattata a febbraio 2024.

Infatti, è new age!
Il boom della New Age è avvenuto principalmente negli Stati Uniti, probabilmente sembrava la ricerca di una musica distensiva da mettere in sottofondo…

Più Windham Hill che Wychmore Hill, diciamo…
(*Ride*).



Parliamo di SEVENTH HEAVEN, il tuo bellissimo disco del 2012 con Andrew Skeet, totalmente orchestrale… dai, fanne un altro!
Solitamente quando si pubblica un nuovo album, si dà per scontato che venderà meno e invece con quello sta accadendo il contrario. È possibile che stia piacendo a persone che apprezzano qualcosa fuori dal prog, magari nel mondo della classica. Addirittura ultimamente sta vendendo più di THE GEESE AND THE GHOST! Non sono numeri enormi, ma risultano in crescita! Tornando alla domanda… il materiale c'è tutto e stiamo aspettando qualche autorizzazione a procedere. È una cosa complicata. Alcune cose provengono dalla library music, per cui c'è il problema per alcune licenze.

In SEVENTH HEAVEN hai suonato tutte le chitarre?
Certamente. Anche nel prossimo volume sarà così. In DRAMA & ROMANCE del 2019 c'è un pezzo, *Campfire And Stars*, suonato con la chitarra Martin, che è uno dei miei preferiti di sempre, grazie anche alla combinazione con gli archi di Skeet. Abbiamo provato ad abbinare alcune musiche a delle immagini con un risultato straordinario.

Come hai conosciuto Andrew?
Nel 2006, quando stavo lavorando a SEVENTH HEAVEN, fu lui ad avere l'incarico di occuparsi dell'arrangiamento orchestrale anche se, sia chiaro, io ne sarei perfettamente capace… ma Andrew ha un'abilità di gran lunga superiore, per non parlare dell'ampiezza delle sue competenze anche stilistiche. Le sue conoscenze strumentali sono di un altro livello.

Nel frattempo lui è entrato a far parte dei Divine Comedy, uno dei gruppi di pop "da camera" migliori di sempre!
Le composizioni di **Neil Hannon**, che scrive tutto, acquistano una profondità diversa. Andrew ha dovuto riarrangiare l'intera discografia per una serie di concerti in cui il gruppo ha riproposto ogni canzone del suo repertorio. Una sfida incredibile visto che è composto da circa 130 brani. È anche un eccellente tastierista, oltre a essere una bravissima persona. Comunque, penso che il seguito di SEVENTH HEAVEN vedrà la luce all'inizio del 2025.

«In THE GOLDEN HOUR è stato bello tornare a usare vecchie tecniche d'incisione dopo anni di effetti digitali»

TARKA (1988) è il tuo lavoro orchestrale che mi ha fatto capire le tue potenzialità in quell'area. Si tratta di un'opera troppo sottovalutata.

Tendo a dimenticare TARKA per quanto riguarda le orchestrazioni. È molto derivativo e pieno di imperfezioni, visto che ero relativamente nuovo alla composizione per orchestra. È tutto "bloccato" perché esce dalla collaborazione con **Harry Williamson**, però mi piace l'idea che venga apprezzato dato che ci ho lavorato moltissimo. Mi dispiace tanto che TARKA sia fermo con un nuovo mix "glorioso"... il master aspetta solo il via. Adesso che ho ascoltato la versione in surround riesco ad apprezzarlo ancora di più; spero davvero che possa vedere la luce, anche se non per la Cherry Red. A essere onesto ci ho rinunciato ormai perché non dipende più da me. Stranamente non ho avuto gli stessi problemi per la ripubblicazione di THE GYPSY SUITE (1995), l'opera che pose le basi per una buona parte di TARKA. Siamo riusciti a includere anche delle bonus track, compreso il demo pianistico del terzo movimento, *The Hunt*. È decisamente rudimentale, però ha dei momenti interessanti. Non voglio convincere nessuno a ricomprare il disco per un solo brano, ma quando cambi etichetta diventa quasi inevitabile che quella nuova voglia qualcosa di inedito. Deve valerne la pena, altrimenti è una truffa.

AL STUART

Onestamente, al di là del nuovo mastering, chi aveva già apprezzato le tue opere in precedenza, riesce sempre a venirne via appagato dalle edizioni con dei bonus disc. È successo con WISE AFTER THE EVENT (1978) e SIDES (1979), ma anche 1984 (1981) e INVISIBLE MEN (1983). Vedi un aspetto diverso di lavori che hai impresso nella memoria da decenni. Sperando che siano le versioni definitive!

La gente dovrebbe avere la possibilità di riconsegnare le edizioni precedenti! È come comprare due volte lo stesso dipinto, ma trovandoci un secondo dipinto dietro!!! È nella natura delle etichette tentare di pubblicare tutto. C'è sempre il rischio dello sfruttamento sleale, ma sono fortunato ad avere Jonathan Dann dalla mia parte che si impegna con le ricerche e trova cose impossibili.

Sopra: 1984, INVISIBLE MEN e SIDES. Sotto: Phillips nel suo studio casalingo (Londra, febbraio 2024).

Toglimi una curiosità, tra i crediti di THE GOLDEN HOUR c'è un certo James Collins…

Ci lavoro insieme da un po'. Inizialmente era un mio ingegnere del suono per la library music, ma ho scoperto che è versatile e riesce a terminare alcune mie composizioni, che altrimenti non porterei avanti. Lui è molto bravo a concludere i pezzi, per esempio su *High Flight* ha aggiunto delle parti basse e qualche effetto sopra. Quella è la nostra relazione professionale e, ovviamente, non è parente dell'altro Collins!

Suona anche su *The Roads In Between*?

No. In quel brano una persona ha suonato la viola ma non ricordiamo chi fosse. Fu pagata, ma non siamo riusciti a risalire al nome per i crediti. Quel pezzo fu composto nel "preistorico" 1983 e registrato agli inizi degli anni 2000! C'è solo un po' di riverbero sulla voce, che inizialmente aveva un suono più intimista. Adesso è più ampia. Diciamo che ha avuto una gestazione molto lunga, ma con un buon lavoro di editing è diventato qualcosa di speciale.

ALL STUART

Senza rotte orbitali predeterminate

I **Merging Cluster** sono sospesi tra neo e post prog, come dimostrato dal loro album di esordio: PEAK OF EPHEMERAL LIGHT. Il loro cantante, **Gabriele Marconcini**, ci racconta un po' di storie.

Testo: **Franco Vassia**

Merging Cluster: "I pensieri e le emozioni che ci danzano in testa e che successivamente traduciamo in musica, non sono mai così predominanti o caratterizzanti da essere catalogati in un genere predefinito. Nel nostro modo di comporre esistono sicuramente forti influenze neo-prog che, sommate a elementi psichedelici, compongono un tessuto fortemente alternativo e contemporaneo".
Dalle note stampa di PEAK OF EPHEMERAL LIGHT: Merging Cluster è una cellula dormiente di alternative prog-rock che può destarsi in picchi di luce effimera. I brani sono nati in uno stato di scrittura intermittente più che decennale. Il sound intercetta l'intensità del miglior british neo-prog (potremmo menzionare i Marillion con Fish, IQ, Pallas) e le tensioni dei primi Queensrÿche…

Partiamo dagli inizi…
Le prime pietre dei Merging Cluster sono state posate nell'ormai lontano inverno del 2010. Con il tastierista **Emiliano Galli**, entrambi reduci dall'esperienza con i Biofonia (pop rock progressivo in italiano), senza prefissarci alcun obiettivo, abbiamo allargato il nostro raggio d'azione con gli inserimenti di **Gianfilippo Innocenti** alla chitarra, **Roberto Manzani** al basso e, successivamente, di **Marco Casalini** alla batteria. Dopo aver allestito uno studio casalingo (Banshee) alle porte di Firenze nell'ottobre 2014 abbiamo pubblicato un Ep autoprodotto (MERGING CLUSTER) contenente quattro brani. L'accoglienza, piuttosto positiva, ci ha spinti a scriverne altri, frenati però da ulteriori urgenze musicali e di vita. Tra queste il mio ingresso in pianta stabile nei **Raven Sad**, all'epoca alla ricerca di un cantante per completare il lavoro di scrittu-

Merging Cluster

ra e di arrangiamento per quello che sarebbe diventato il loro quarto album, THE LEAF AND THE WING (2021).
Superato quel periodo di stasi, è tornato a riemergere, prepotentemente, il pensiero su quello che sarebbe potuto essere il nostro primo album. Con il proficuo contributo della Lizard Records si è così concretizzata la pubblicazione di PEAK OF EPHEMERAL LIGHT, uscito il 10 aprile di quest'anno con otto brani, quattro dei quali provenienti dall'Ep, rimissati e rimasterizzati per un totale di 68 minuti.

Copertina di PEAK OF EPHEMERAL LIGHT, realizzata con una immagine di J.T. DiMartile, artista digitale di Seattle.

Quali sono le radici dei Merging Cluster?
Ridurre la nostra musica in generi o categorie, che possano indirizzare un potenziale ascoltatore, non è per niente facile. I pensieri e le emozioni che ci danzano in testa, successivamente tradotti in musica, non sono così predominanti o caratterizzanti da poter essere catalogati in un genere predefinito. Nel nostro modo di comporre esistono sicuramente forti influenze neo-prog che, sommate a elementi psichedelici, compongono quello che definirei un tessuto alternativo/contemporaneo. Posso ancora aggiungere che, le punte più *heavy*, ci proiettano in quell'alveo di tempo chiamato *techno metal*.

Una gestazione, quindi, piuttosto travagliata…
L'album è, in effetti, il frutto di un lavoro lungo e fortemente discontinuo che, a più riprese, ha subito numerose battute d'arresto. La scrittura, l'arrangiamento e la produzione, coprono un periodo di tempo che supera abbondantemente i dieci anni.
Da buoni artigiani un forte deterrente è stato quello di aver voluto fare tutto quanto in casa nostra, nello studio appositamente allestito per non subire pressioni o avere scadenze da rispettare. Ci siamo concessi la libertà e il piacere di giocare con la tecnologia, però con il difetto di dilatare ulteriormente i tempi canonici che servono per la realizzazione di un album. I Merging Cluster possono sembrare un'entità dormiente, però hanno, magari con una marcia in più, la capacità di risvegliarsi e di ripartire esattamente dallo stesso punto in cui si erano assopiti. Tutto questo grazie anche agli stimoli elargiti da un paio di persone: il fonico Fabio Cenni che ha registrato e mixato il disco – il master è invece opera di Tommaso Bianchi – e Loris Furlan, della Lizard, che ci ha sempre spronati nel portare avanti il nostro progetto.

Del vostro album salta agli occhi la straordinaria commistione, cara agli anni Settanta, tra testi, musica e immagine.
L'*artwork* di un disco per me equivale a parlare di musica: è importante e assolutamente complementare. Quando scrivo i testi e, di conseguenza, ne analizzo i principali elementi concettuali, mi occupo anche della scelta di un *artwork* in armonia con la musica. Per PEAK OF EPHEMERAL LIGHT cercavo un'immagine che avesse delle componenti futuristiche, tecnologiche e vagamente cosmiche. Merging Cluster deriva infatti da *merging galaxies cluster*, letteralmente "un grappolo di galassie che stanno per fondersi assieme". L'*imago* di una portata cosmica quasi inconcepibile, un moto lentissimo di ammassi stellari sconfinati, di fronte al quale ogni considerazione umana sembra perdere ogni significato ma, dalla quale, e per quanto effimero, può emergere un picco di luce potentissima. Quando mi sono imbattuto nelle immagini di *Emission Series* di J.T. DiMartile, artista digitale di Seattle, ho sentito scattare il click così, dopo avergli mandato un nostro brano, ci ha risposto con entusiasmo concedendoci l'utilizzo del suo materiale. Partendo da quella immagine, il *visual* del lavoro è diventato un flusso di energie, eclissi digitali, codici alfanumerici, DNA cibernetici: il tutto contrassegnato da sfondi neri che rimandano al cosmo e dal quale emergono enormi strutture incandescenti.

Passiamo alla musica.
Dysrationalia, che apre l'album parla dell'incapacità, nonostante un'intelligenza adeguata, di pensare e di comportarsi in modo razionale… espone alcune forme di dis/razionalità che possono andare dai difetti di educa-

«Il sound dei Merging Cluster intercetta l'intensità del miglior british neo-prog (potremmo menzionare i Marillion con Fish, IQ, Pallas) e le tensioni dei primi Queensrÿche…»

zione/formazione fino a veri e propri disturbi del pensiero.

Peak of Ephemeral Light descrive in modo sommario la consapevolezza dell'ineluttabile fugacità dell'uomo e delle sue opere. Di fronte agli ammassi di galassie, che gravitano alla deriva, noi siamo il nulla. Quasi tutti da giovani coltiviamo l'ambizione dell'immortalità, per poi renderci conto che tutto quanto è numerato e che il nostro percorso altro non è che una serie finita di numeri, un elenco chiuso e numerato di esperienze.

Subjective Doubles Syndrome tratta il disturbo mentale per cui, chi ne è affetto, è fermamente convinto di avere dei sosia e che, anche le persone circostanti, non siano altro che dei sosia. È un disturbo ai margini della schizofrenia e dello sdoppiamento della personalità.

Gift Undeserved è forse il testo più personale. Racconta gli stati di coscienza sospesi fra l'onirico e la realtà e di come non ci si senta adeguati o meritevoli di quanto ci viene donato dal caso o dalle forze superiori.

The Shadow Line è profondamente ispirato al romanzo *La linea d'ombra* di Joseph Conrad. Il passaggio all'età adulta può essere letto come simbolo del momento in cui, per maturare, dobbiamo attraversare la fatidica linea d'ombra.

Planning the Renaissance descrive l'urgenza di rinnovamento che l'uomo deve porre in atto. L'idea di un nuovo Illuminismo, di un nuovo Rinascimento, ancor meglio se laico. La specie è in pericolo e se, a partire dalle coscienze individuali e collettive, non esiste alcuna reazione il futuro è quanto mai oscuro.

Con *Land of the Wait,* anch'esso ispirato a un testo per me fondamentale quale *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, si passa dalla fase primordiale della vita – dove ci si sente immortali e destinati a grandi opere – alla consapevolezza, alla rassegnazione, che poco o niente accade di quel che credevamo fosse possibile: la vita, amaramente, si è consumata e dissipata nella attesa di tutto ciò che non è stato.

La finale *Over [you]* è il brano che preferisco e anche l'ultimo che abbiamo ideato. Per certi versi lo sento come un ulteriore passo in avanti verso quella che potrebbe essere l'evoluzione del nostro stile compositivo. Della nostra produzione è sicuramente quello più attuale. Il testo è ermetico, esoterico e, come tale, non credo sia il caso di svelarne i significati che abitano nella parte più profonda e misteriosa.

Merging Cluster 2024.

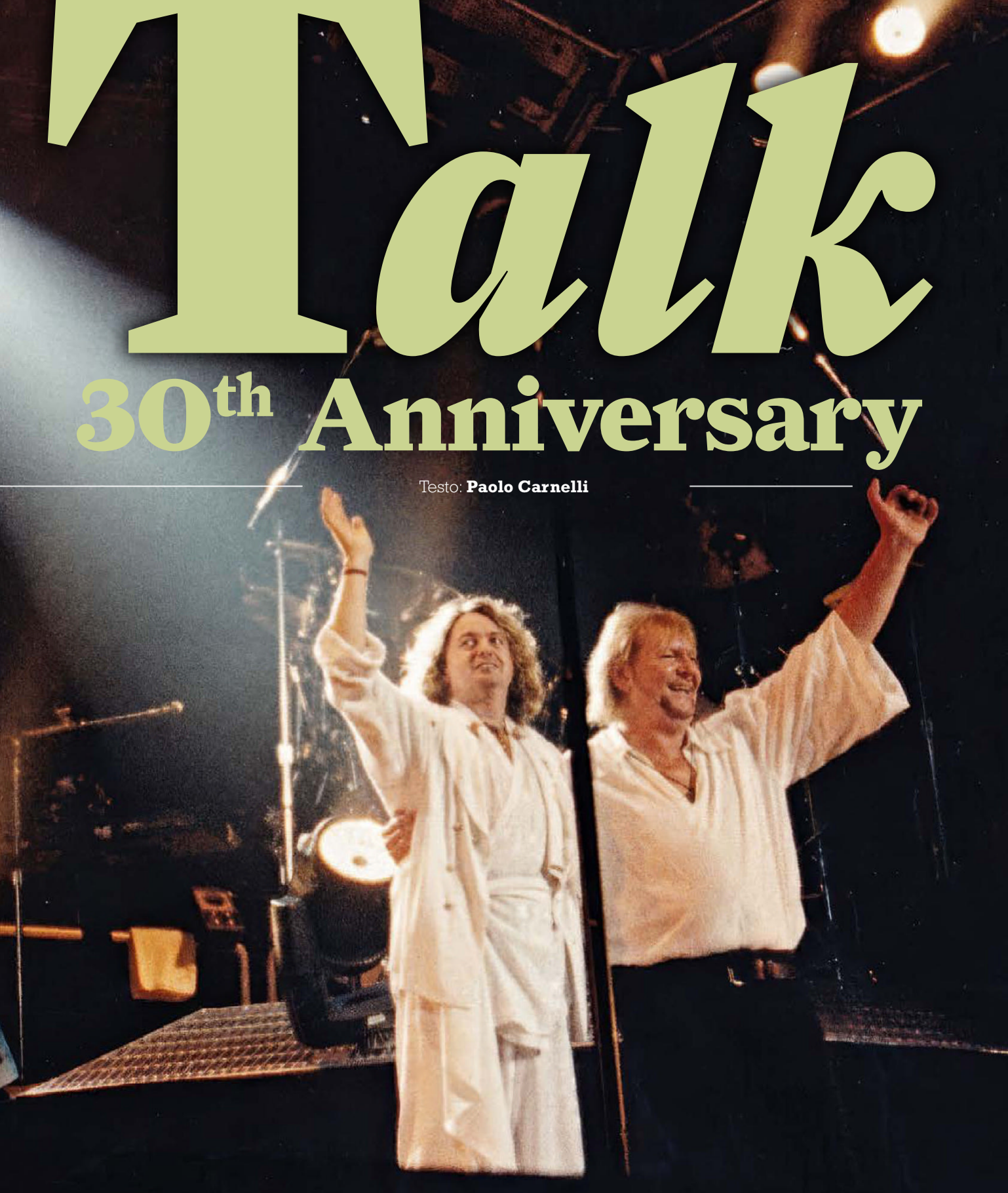
Yes
fine di un sogno

Il 21 marzo del 1994 gli **Yes** pubblicano il loro quattordicesimo lavoro in studio, **TALK**. Tecnologicamente all'avanguardia dal punto di vista della registrazione e fortemente caratterizzato in fase compositiva dal binomio **Jon Anderson/ Trevor Rabin**, è l'album della straordinaria suite *Endless Dream*.
Ora un nuovo box set (Spirit of Unicorn Music/Cherry Red Records) ne celebra il trentennale, fornendoci lo spunto per ripercorrere tutta la storia…

Talk

30th Anniversary

Testo: **Paolo Carnelli**



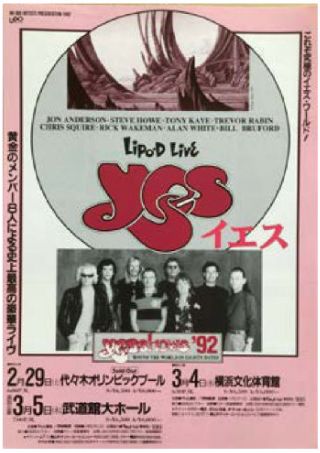
Yes alla fine del concerto allo Spectrum di Filadelfia (26 agosto 1994).

ROBIN KAUFFMAN

5 marzo 1992, Giappone. Tokyo Olympic Pool Stadium. Nel Paese del Sol Levante cala il sipario sul lungo ed esaltante tour che dall'aprile del 1991 ha visto gli Yes esibirsi in tutto il mondo – Italia inclusa, per un totale di oltre ottanta date – nell'inedita formazione a otto elementi, comprendente due batteristi, due chitarristi, due tastieristi, un bassista e un cantante, ovvero **Bill Bruford**, **Alan White**, **Steve Howe**, **Trevor Rabin**, **Rick Wakeman**, **Tony Kaye**, **Chris Squire** e **Jon Anderson**. Nonostante l'operazione, apparentemente folle, si sia rivelata un grande successo, il futuro degli Yes è ancora tutto da scrivere: quali e quanti dei musicisti coinvolti nei concerti del tour di UNION faranno parte effettivamente della nuova line-up della band e quali saranno i prossimi step nella vita del gruppo non è dato sapere. Quello che è certo è che all'interno degli stessi Yes esistono orientamenti radicalmente differenti. Secondo Steve Howe, ci sarebbero stati i presupposti per proseguire con la line-up estesa anche in studio: "Avanzai una proposta che trovò immediatamente il sostegno della casa discografica, la Arista Records. Avremmo potuto andare avanti in otto, affidando però il processo di composizione e arrangiamento dei nuovi brani a soli quattro musicisti, mentre gli altri elementi avrebbero aggiunto il loro contributo in un secondo momento. La mia idea però non piacque a nessuno, in particolare a Jon Anderson, che decise di fare fuori me, Bill Bruford e Rick Wakeman e proseguire con la formazione a cinque che aveva caratterizzato gli Yes negli anni Ottanta. Rimanemmo molto delusi, perché dopo aver sacrificato il progetto ABWH per dare vita a UNION, ci ritrovammo praticamente senza band".

La copertina di TALK è opera di Peter Max (Alice Coltrane, Badfinger, Missing Persons, Aretha Franklin, The Band, Yellowjackets).

Sotto: pubblicità giapponesi del 1992. A destra: concerto allo Spectrum di Filadelfia (26 agosto 1994).

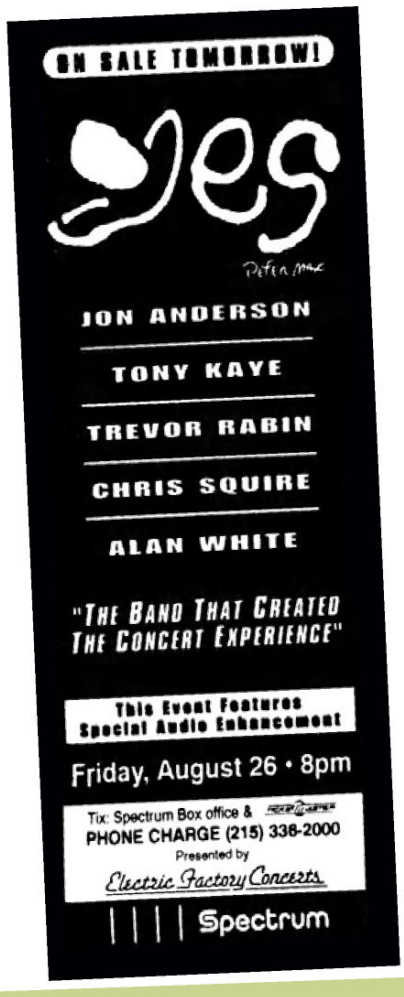


Il sesto uomo

In realtà oggi sappiamo che il progetto iniziale pensato per gli Yes da **Phil Carson** della Victory Music prevedeva la presenza almeno di un sesto elemento: Rick Wakeman. Tra Wakeman e Rabin si era infatti sviluppata una forte intesa durante il tour di UNION ed entrambi non avevano fatto mistero della volontà di proseguire in qualche modo la loro collaborazione. Carson, che in veste di direttore della divisione inglese e poi vice presidente della Atlantic Records era stato uno degli artefici del successo degli Yes negli anni Settanta e Ottanta, aveva appena svolto un ruolo cruciale nella *reunion* di **Emerson Lake & Palmer** e si era fatto carico della pubblicazione di BLACK MOON (1992) per la Victory. "Carson mi chiamò e mi disse che voleva realizzare un nuovo disco degli Yes e che mi sarei dovuto occupare della produzione", ricorda Rabin. "In poche parole, voleva che nel disco ci fosse la voce di Jon, che la line-up fosse quella di 90125 e che Rick fosse in qualche modo coinvolto". Purtroppo problematiche contrattuali resero impraticabile questa soluzione: al tastierista venne infatti chiesto di abbandonare il suo storico manager, Brian Lane, per legarsi direttamente al management degli Yes gestito da Tony Dimitriades. Il suo rifiuto fece naufragare l'idea. Per vedere concretizzarsi la collaborazione tra Rabin e Wakeman bisognerà attendere la pubblicazione dell'album RETURN TO THE CENTRE OF THE EARTH (1999) da parte di Wakeman e ovviamente l'avvento del progetto ARW undici anni più tardi.

La scrittura

Archiviato il discorso relativo alla line-up, Rabin poté dedicarsi a tempo pieno al processo di composizione, seguendo una modalità operativa ben precisa: tutto il nuovo materiale doveva infatti essere valutato e sviluppato in stretta collaborazione con Anderson. Dato che il cantante era stato coinvolto solo marginalmente sia nella realizzazione di 90125 che del successivo album degli Yes, BIG GENERATOR (1987), la priorità era poter contare sul suo apporto creativo fin da subito. Così Anderson e Rabin si chiusero in una stanza d'albergo a San Clemente, in California, e si misero al lavoro: "Facevamo colazione insieme e poi iniziavamo subito a registrare qualcosa", ricorda Jon. "Par-



«TALK ha segnato in un certo senso la rinascita degli Yes»
Jon Anderson

Yes
TALK
(Victory Music, 1994)

1.The Calling (Rabin/Anderson/Squire) – 6'52"
2. I'm Waiting (Rabin/Anderson) – 7'22"
3. Real Love (Rabin/Squire/Anderson) – 8'42"
4. State Of Play (Rabin/Anderson) – 4'58"
5. Walls (Rabin/Hodgson/Anderson) – 4'52"
6. Where Will You Be (Rabin/Anderson) – 6'03"
7. Endless Dream – 15'42"
a. Silent Spring (Rabin) – 1'56"
b.Talk (Rabin/Anderson) – 11'56"
c. Endless Dream (Rabin/Anderson) – 1'50"

Jon Anderson – Vocals ● Trevor Rabin – Guitars, keyboards, vocals, programming ● Chris Squire – Bass guitar, vocals ● Tony Kaye – Hammond organ ● Alan White – Drums

Produced by Trevor Rabin
Engineered by Michael Jay and Trevor Rabin

lavamo di musica tutto il giorno e lentamente le canzoni cominciarono a prendere forma. Ero felicissimo di poter lavorare fianco a fianco con Trevor. Nel suo studio personale era in grado di creare dei demo completi di batteria, basso, tastiere e chitarra. Io mi occupavo di scrivere i testi e di supervisionare il tutto. Alla fine si è trattato di un'esperienza decisamente positiva". Anche Rabin la pensa allo stesso modo: "All'epoca di BIG GENERATOR mi rendevo perfettamente conto della frustrazione di Jon: nonostante sulla carta fosse coinvolto nel processo creativo, in realtà ero stato io a comporre tutti i brani e lui si era ritrovato a doverci lavorare sopra in un secondo tempo. In questo caso ho capito che il modo migliore per far funzionare il progetto era lavorare a stretto contatto con Jon fin da subito, fornendogli delle basi su cui poter cantare, perché si sente molto più a suo agio quando può scrivere lui i testi. Così ho preso una stanza in un motel di San Clemente, dove alloggiava Jon, e per due settimane abbiamo lavorato ai nuovi brani con una chitarra acustica e due grossi radioregistratori portatili: uno per riprodurre le basi che avevo realizzato in studio e uno per registrare la voce. Niente di particolarmente tecnologico, ma ha funzionato!". Una testimonianza del lavoro svolto a San Clemente è presente proprio nel box edito dalla **Spirit of Unicon Music**: la versione demo di *Endless Dream* inclusa nel secondo Cd documenta il momento in cui

In alto: due foto del tour americano.

Anderson si cimenta liberamente in una serie di vocalizzi sulla base fornita da Rabin, alla ricerca della melodia definitiva.

La registrazione

Se per alimentare il processo creativo Rabin e Anderson avevano deciso di seguire un approccio molto "vintage" – del resto vale la pena di ricordare come i capolavori del periodo FRAGILE / CLOSE TO THE EDGE fossero nati proprio grazie al lavoro di scrittura svolto nel salone di casa o in una camera d'albergo da Jon Anderson e Steve Howe – in fase di registrazione le scelte furono ben diverse. TALK fu infatti uno dei primi album a essere registrato e assemblato totalmente in modo digitale e non lineare, senza utilizzare neanche un centimetro di nastro: in pratica quella che ormai da anni è diventata la prassi per ogni tipo di incisione sia professionale che amatoriale. Le sessioni di incisione si tennero presso lo studio personale di Rabin a Hollywood, The Jacaranda Room, utilizzando quattro computer Apple Macintosh collegati tra loro attraverso un computer IBM. Nei quattro computer era stata installata una delle prime Digital Audio Workstation, chiamata **Digital Performer** e sviluppata dalla Mark of the Unicorn (MOTU), mentre i dati vennero salvati su degli hard drive della Dynatec grandi come un carro armato. Una scelta all'avanguardia che non si rivelò priva di problematiche: "Il sistema continuava a impallarsi", ricorda Rabin. "A un certo punto spedirono dei tecnici e dei programmatori direttamente in studio: prendevano nota dei malfunzionamenti e intervenivano in tempo reale scrivendo del nuovo codice per cercare di aggiustare le cose". Come se non bastasse, il 17 gennaio del 1994 un forte terremoto colpì la Ca-

ROBIN KAUFFMAN

lifornia e per proteggere i macchinari il progetto venne temporaneamente sospeso. Nonostante i tanti inconvenienti e le limitazioni presenti nel sistema – il chitarrista aveva a disposizione solo sedici tracce in totale, quattro per ogni Mac, e quindi era costretto a effettuare parecchi premix per liberare spazio – Rabin ha sempre difeso la sua scelta, sostenendo che la possibilità di registrare i singoli strumenti e poi editare le tracce su PC abbia contribuito a ridurre il numero di riprese e quindi a garantire una maggiore spontaneità nelle esecuzioni dei vari musicisti. Purtroppo molti fan, non essendo ancora avvezzi alla tecnologia utilizzata, si convinsero erroneamente che gli strumenti presenti nell'album, in particolare il basso e la batteria, non fossero stati suonati e registrati dal vivo bensì campionati e poi programmati al computer. Complessivamente, tutti i dati registrati per realizzare TALK occuparono 34 GB di memoria: un'enormità per l'epoca, mentre oggi potrebbero essere tranquillamente salvati in pochi minuti su un piccolo pen drive.

TALK edizione doppio vinile.

Rabin e Anderson dal vivo con ARW (Arbatax, 22 luglio 2017).

RENZO CHIESA

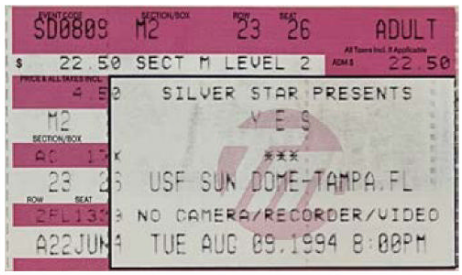
L'insuccesso commerciale

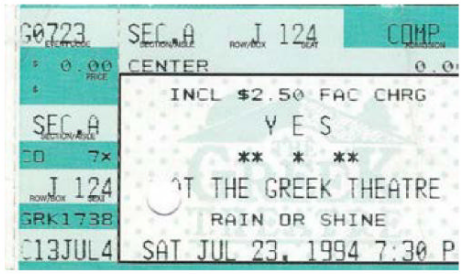
Dopo la masterizzazione da parte di **Stephen Marcussen** ai Precision Mastering di Los Angeles, TALK vide finalmente la luce il 21 marzo del 1994, proprio in concomitanza con l'arrivo di quella primavera citata nella parte iniziale della suite *Endless Dream* (*Silent Spring*). La copertina ospita semplicemente la scritta "Yes" realizzata dall'artista neoespressionista di origine tedesca **Peter Max**, su fondo bianco, anche se quello che poteva essere in un certo senso considerato il nuovo logo della band e al tempo stesso un riferimento alla grafica del primo album del gruppo, non incontrò il favore dei fan. Sul retro, i nomi dei cinque musicisti, scritti con la stessa tecnica pittorica, chiariscono immediatamente chi è effettivamente coinvolto nel progetto. All'epoca Chris Squire motivò la scelta grafica dichiarando che "l'obiettivo era quello di differenziare visivamente il prodotto dalle altre uscite discografiche in qualche modo legate al mondo Yes [come l'album realizzato da Anderson, Bruford, Wakeman e Howe nel 1989, *ndr*] e quindi per questo non era stato preso in considerazione un coinvolgimento di Roger Dean [autore delle cover storiche degli Yes negli anni Settanta, *ndr*]". Da segnalare anche la pubblicazione del Cd-ROM YES ACTIVE, contenente oltre ai brani dell'album alcune performance live in studio da parte del gruppo, interviste e sezioni interattive che permettevano agli utenti di interfacciarsi con il setup di ogni singolo componente della band. Purtroppo, nonostante la validità del contenuto musicale, TALK risulterà il disco meno venduto degli Yes in America dai tempi di THE YES ALBUM (1971) raggiungendo solo la posizione numero 33 delle classifiche a stelle e strisce, mentre in patria guadagnerà la ventesima posizione delle Charts. In totale saranno circa 300.000 le copie vendute, un risultato ampiamente al di sotto delle aspettative, complice anche la mancanza di promozione da parte della Victory Music, che andò in bancarotta poco dopo l'uscita dell'album. "L'etichetta fallì quando il disco era stato appena pubblicato", conferma Rabin. "Non voglio dare la colpa a nessuno, anzi, magari il problema era dovuto anche al tipo di musica che avevamo deciso di proporre in quel determinato periodo. Ma sicuramente tutti abbiamo cercato di fare il massimo e ci siamo dedicati con amore e dedizione al progetto".

Il tour

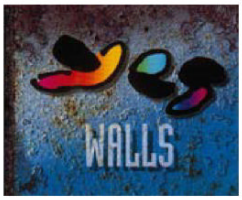
Nonostante le problematiche legate alla promozione dell'album, il tour di TALK prese il via da New York il 18 giugno del 1994. Tenendo conto anche delle date in Sudamerica (Brasile, Cile, Argentina) e Giappone del settembre e ottobre dello stesso anno, alla fine saranno in tutto 77 i concerti effettuati dalla band. Purtroppo non vennero inserite in calendario date in Europa. I live si aprivano con una breve citazione strumentale di *Perpetual Change* che permetteva a Tony Kaye di fare faville all'Hammond, per poi proseguire con l'esecuzione quasi integrale di TALK inframmezzata da estratti da 90125, BIG GENERATOR e dagli immancabili grandi classici del gruppo – *Heart Of The Sunrise*, *And You And I*, *I've Seen All Good People* e *Roundabout*. "Non abbiamo mai suonato così bene come durante il tour di TALK", afferma Rabin. "Eravamo completamente coinvolti e ci piaceva quello che suonavamo. Avevamo provato a lungo. Sicuramente è stato il periodo in cui ho suonato meglio con gli Yes. Peccato che non abbiamo pensato di registrare un album live tratto da quei concerti". La grande novità è rappresentata dalla presenza sul palco di un sesto musicista, ovvero il polistrumentista americano **Billy Sherwood**, impegnato ai cori, alle chitarre e alle tastiere, oltre che al secondo basso durante la parte iniziale di *Endless Dream*. Sherwood era entrato in orbita Yes nel 1989, dopo aver pubblicato il primo album con i **World Trade**: fu l'ex Gentle Giant **Derek Shulman**, all'epoca presidente della ATCO Records, a fare il suo nome a Chris Squire come possibile sostituto di Jon Anderson, che aveva lasciato il gruppo per iniziare la collaborazione con Howe, Wakeman e Bruford (ABWH).[1] Dal punto di vista visivo e tecnologico, l'allestimento del tour fu molto curato: il palco ricordava la forma di un piccolo anfiteatro, con due zone sopraelevate a ospitare le postazioni di Kaye e White e una scalinata centrale per permettere ad Anderson di muoversi tra i due livelli. L'impianto audio era quadrifonico e una parte del pubblico aveva la possibilità di ascoltare il concerto in cuffia grazie a un nuovo sistema chiamato ConcertSonics: in poche parole, l'audio del mixer di sala veniva trasmesso in tempo reale attraverso una frequenza FM alla quale era possibile accedere con qualsiasi tipo di apparecchio portatile dotato di sintonizzatore radio. L'idea era venuta a Trevor Rabin notando che in America molte persone negli stadi seguivano la cronaca delle partite di baseball alla radio mentre erano sedute sugli spalti. Come era prevedibile, ci fu chi sfruttò immediatamente questa opportunità per registrare i concerti, collegando un altro apparecchio portatile all'uscita cuffie del sintonizzatore. Questo escamotage diede origine a diversi bootleg di ottima qualità, diffusi con il tacito benestare della band. Il tour di TALK si concluse l'11 ottobre 1994 a Hiroshima. Quasi immediatamente, Rabin e Kaye lasciarono il gruppo. "Molti mi chiedono ancora oggi quali furono le motivazioni che mi spinsero a farmi da parte e se la scelta fosse stata determinata dal mio desiderio di lavorare nel mondo delle colonne sonore. In parte fu quello, ma soprattutto ebbi la sensazione di essere arrivato al capolinea. Non so cos'altro avrei potuto fare e non me la sentivo di cominciare a lavorare a un nuovo album degli Yes dopo aver ottenuto un risultato così negativo dal punto di vista commerciale. Non potevo sapere che non avrei mai più suonato con gli Yes, pensavo semplicemente che in quel momento fosse giusto fermarsi."

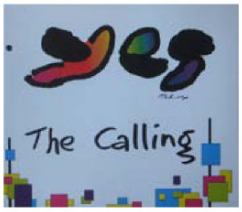
«Penso che TALK sia un ottimo album e che meritasse maggiore considerazione all'epoca»
Trevor Rabin

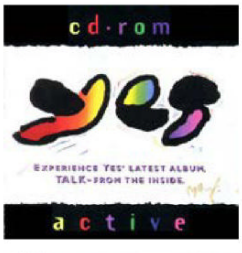




I vari "volti" di TALK: singoli, album e biglietti del tour.





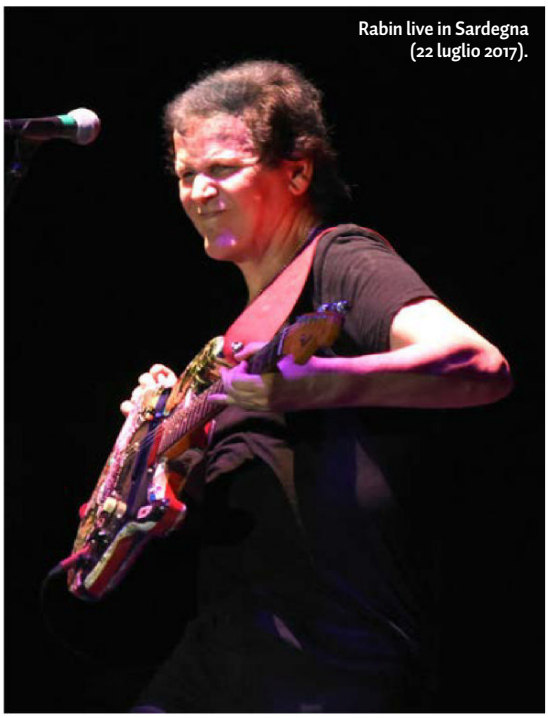


1. Una testimonianza della partnership tra Sherwood e gli Yes è rappresentata dal brano *The More We Live – Let Go* presente su UNION.

Guida all'ascolto

«Percepire l'entusiasmo di Jon è stato fondamentale in quel momento, perché *Endless Dream* è stata l'inizio di tutto»
Trevor Rabin

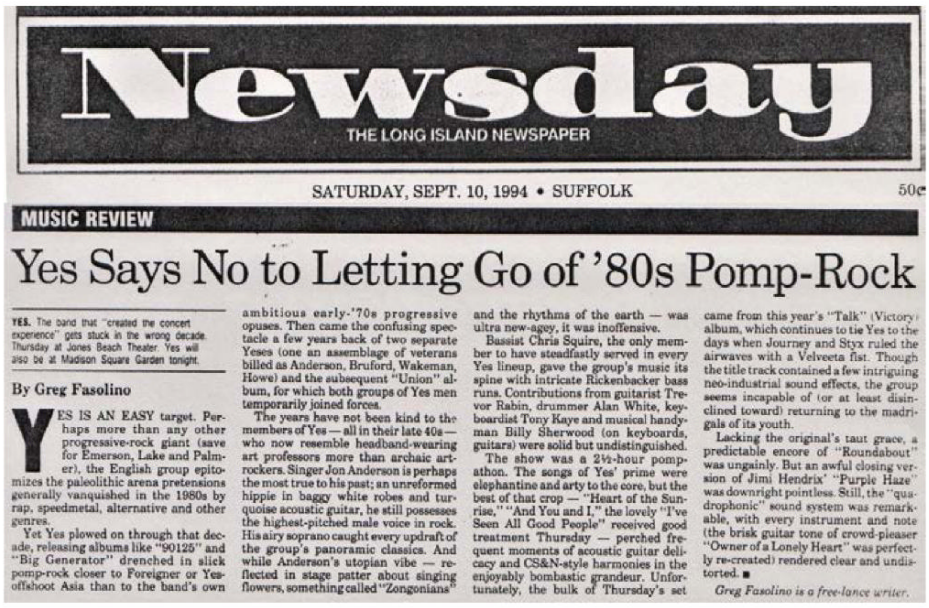
TALK è il terzo e ultimo album realizzato dalla formazione comprendente Jon Anderson, Chris Squire, Tony Kaye, Alan White e Trevor Rabin dopo il fortunatissimo 90125 (1983) e il successivo e problematico BIG GENERATOR (1987). L'idea di partenza (tutt'altro che semplice da realizzare) era quella di provare a coniugare un approccio AOR, che conferisse potenziale appeal commerciale e radiofonico al prodotto, con alcune delle caratteristiche tipiche della musica che gli Yes avevano realizzato negli anni Settanta, quindi una maggiore attenzione per gli arrangiamenti, per le sezioni strumentali e per le strutture dei brani. In questo senso è sintomatica la presenza all'interno dell'album di un pezzo come *Endless Dream*, ovvero quella suite tanto richiesta dai fan e di cui si era già parlato durante la lavorazione di BIG GENERATOR, ma che alla fine non si era ancora materializzata. A chi gli chiedeva come si collocassero gli Yes nel panorama musicale di inizio anni Novanta, Rabin rispondeva con molta sincerità: "Non hanno una collocazione vera e propria. Sono come un paio di Levi's: non sono mai di moda ma non sono neanche mai fuori moda".


Rabin live in Sardegna (22 luglio 2017).
RENZO CHIESA

1. *The Calling* – 6'52"

Gli Yes di TALK si presentano con un brano decisamente rock e solare, in cui le varie componenti del sound della band si palesano una dopo l'altra in rapida successione: si parte dalle classiche polifonie vocali, per poi proseguire con l'ingresso della ritmica possente di Alan White e del caratteristico basso Rickenbacker di Chris Squire, il tutto accompagnato dalle chitarre di Rabin. La vera sorpresa è rappresentata dagli ottimi interventi all'organo Hammond da parte di Tony Kaye, finalmente a suo agio in sella al suo strumento principe, che riallacciano il filo con la produzione degli Yes di inizio anni Settanta.[2] Dopo poco più di tre minuti il flusso del brano è spezzato da una lunga sezione strumentale – circa un minuto e mezzo – che si apre con un interessante arpeggio di chitarra[3], per poi lasciare spazio al sorprendente botta e risposta tra chitarra e Hammond. La ripresa del coro e della strofa ci conducono a ritroso alla coda strumentale e alla ri-

2. Un indizio della volontà da parte di Rabin, Squire, White e Kaye di andare in questa direzione è presente già in una delle tracce incluse su UNION, ovvero la pirotecnica *Miracle Of Life*, dove l'Hammond di Kaye svolge un ruolo fondamentale nella parte iniziale e finale del brano.
3. La bravura di Rabin in questa sezione sta nel giocare sugli spostamenti delle note, pur rimanendo ancorato al 4/4 di base che caratterizza l'intero brano. In questo modo l'ascoltatore ha la percezione che stia accadendo qualcosa di insolito a livello musicale ma al tempo stesso non perde completamente il filo del discorso.


Newsday
THE LONG ISLAND NEWSPAPER
SATURDAY, SEPT. 10, 1994 • SUFFOLK 50¢
MUSIC REVIEW

Yes Says No to Letting Go of '80s Pomp-Rock

YES. The band that "created the concert experience" gets stuck in the wrong decade. Thursday at Jones Beach Theater. Yes will also be at Madison Square Garden tonight.

By Greg Fasolino

YES IS AN EASY target. Perhaps more than any other progressive-rock giant (save for Emerson, Lake and Palmer), the English group epitomizes the paleolithic arena pretensions generally vanquished in the 1980s by rap, speedmetal, alternative and other genres.

Yet Yes plowed on through that decade, releasing albums like "90125" and "Big Generator" drenched in slick pomp-rock closer to Foreigner or Yes-offshoot Asia than to the band's own ambitious early-'70s progressive opuses. Then came the confusing spectacle a few years back of two separate Yeses (one an assemblage of veterans billed as Anderson, Bruford, Wakeman, Howe) and the subsequent "Union" album, for which both groups of Yes men temporarily joined forces.

The years have not been kind to the members of Yes — all in their late 40s — who now resemble headband-wearing art professors more than archaic art-rockers. Singer Jon Anderson is perhaps the most true to his past; an unreformed hippie in baggy white robes and turquoise acoustic guitar, he still possesses the highest-pitched male voice in rock. His airy soprano caught every updraft of the group's panoramic classics. And while Anderson's utopian vibe — reflected in stage patter about singing flowers, something called "Zongonians" and the rhythms of the earth — was ultra new-agey, it was inoffensive.

Bassist Chris Squire, the only member to have steadfastly served in every Yes lineup, gave the group's music its spine with intricate Rickenbacker bass runs. Contributions from guitarist Trevor Rabin, drummer Alan White, keyboardist Tony Kaye and musical handyman Billy Sherwood (on keyboards, guitars) were solid but undistinguished.

The show was a 2½-hour pomp-athon. The songs of Yes' prime were elephantine and arty to the core, but the best of that crop — "Heart of the Sunrise," "And You and I," the lovely "I've Seen All Good People" received good treatment Thursday — perched frequent moments of acoustic guitar delicacy and CS&N-style harmonies in the enjoyably bombastic grandeur. Unfortunately, the bulk of Thursday's set came from this year's "Talk" (Victory) album, which continues to tie Yes to the days when Journey and Styx ruled the airwaves with a Velveeta fist. Though the title track contained a few intriguing neo-industrial sound effects, the group seems incapable of (or at least disinclined toward) returning to the madrigals of its youth.

Lacking the original's taut grace, a predictable encore of "Roundabout" was ungainly. But an awful closing version of Jimi Hendrix' "Purple Haze" was downright pointless. Still, the "quadrophonic" sound system was remarkable, with every instrument and note (the brisk guitar tone of crowd-pleaser "Owner of a Lonely Heart" was perfectly re-created) rendered clear and undistorted. ■

Greg Fasolino is a free-lance writer.

petizione del riff di chitarra di apertura, secondo uno schema circolare. Decisamente un ottimo inizio. Il testo del brano si sposa alla perfezione con le vibrazioni positive trasmesse dalla parte musicale: Anderson chiama all'adunata tutte le genti del pianeta, con l'obiettivo di farsi trovare pronti per il passaggio nel nuovo millennio, pronti a rimboccarsi le maniche e a sistemare quello che non ha funzionato nei millenni precedenti, lavorando tutti insieme per un mondo migliore. Non manca anche un riferimento alla ritrovata armonia e motivazione all'interno del gruppo: "C'è un incendio che impazza da qualche parte qui vicino, come un vecchio amico che se l'è vista più nera dell'ebano", e ancora: "Il fuoco è tornato a bruciare nel mio cuore", un po' sulla falsariga di quanto esplicitato da Anderson già qualche anno prima in *Brother Of Mine* di ABWH. *The Calling* è il brano scelto dagli Yes per promuovere TALK e per questo oltre alla versione presente sull'album ne vennero realizzate altre due di durata più contenuta: la versione "single edit" (4'40") e la versione "radio edit" (5'58"). Quest'ultima rappresentò un buon successo per la band, raggiungendo la terza posizione nelle classifiche Mainstream Rock negli Stati Uniti. L'edizione giapponese di TALK contiene invece come bonus track una "special version" della durata di 8'08" in cui tra l'arpeggio di chitarra che apre la sezione strumentale e la parte comprendente i vari assoli di Hammond e chitarra è presente un'ulteriore parentesi strumentale molto rarefatta e cinematografica (in stile *Awaken*) lunga circa un minuto.

The TALK Box

In occasione del trentennale della pubblicazione di TALK, la Spirit of Unicorn Music/Cherry Red Records ha deciso di ristampare per la prima volta l'album in versione rimasterizzata. Un'iniziativa lodevole soprattutto perché l'offerta prevede tre formati differenti: oltre all'ormai canonica versione box set, di cui parliamo più avanti, sono infatti disponibili anche l'edizione su singolo Cd contenente la tracklist originale e quella in doppio vinile bianco che comprende anche la versione estesa di *The Calling*. Il booklet è stato curato dal direttore di «Prog», Jerry Ewing, e contiene nuove interviste con Anderson e Rabin. Tornando alla versione "extended" in quattro Cd, in questo caso oltre all'album originale troviamo anche un secondo disco di bonus track – varie versioni edit di *The Calling*, un demo strumentale inedito, le versioni strumentali di *Where Will You Be*, *Walls* e di una sezione di *Endless Dream*, oltre al già menzionato demo della suite registrato durante il "ritiro" a San Clemente da parte di Jon e Trevor. Gli altri due Cd contengono invece la registrazione del concerto del 19 giugno 1994 – purtroppo priva del brano di apertura, ovvero *Perpetual Change*, e di una parte della successiva *The Calling*. Si tratta dell'audio estratto dai ConcertSonics già diffuso in passato attraverso il bootleg ENDLESS DREAM. La scaletta è quella standard del tour di TALK, con l'esecuzione quasi integrale dell'album fatta eccezione per *State Of Play*, ed estratti da 90125 e BIG GENERATOR, oltre agli immancabili classici – *Heart Of The Sunrise*, *And You And I*, *I've Seen All Good People* e *Roundabout*. Nonostante si tratti solo della seconda data del tour, la performance della band è di ottimo livello e la qualità audio più che dignitosa.

Copertina dell'omonimo primo album degli Yes.

2. *I'm Waiting* – 7'22"

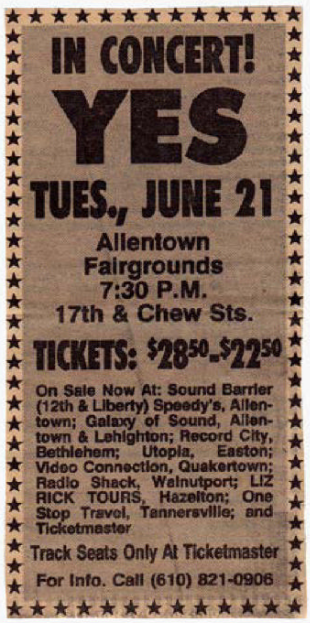
La seconda traccia di TALK punta sull'alternanza tra parti soffuse e sezioni più epiche già collaudata dagli Yes nella loro lunga carriera (da *And You And I* a *Shoot High Aim Low*). *I'm Waiting* venne composta appositamente da Rabin per Jon Anderson, che scrisse il testo e operò qualche variazione melodica. "Avevo un'idea di partenza che mi sono limitato a sviluppare liberamente", ricorda Rabin. "Non ci è voluto molto, in un giorno ho completato tutto il brano. La traccia vocale presente sull'album è praticamente il primo take registrato da Jon". Il cantante ha dichiarato più volte il suo amore per questa canzone, non a caso unico episodio di TALK a essere stato riproposto dal vivo nel 2018 nell'ambito del progetto che vedeva protagonisti Anderson, Rabin e Wakeman. Approfondendo l'aspetto strutturale, emerge chiaramente la capacità da parte di Rabin di distribuire in maniera oculata alcune variazioni che contribuiscano a rendere fresco l'ascolto pur senza stravolgere lo scorrere del brano. In particolare, la sequenza Strofa/Bridge/Strofa breve/Coro viene effettivamente mantenuta e ripetuta due volte di seguito, ma con alcune eccezioni: nel primo caso dopo il coro trova infatti spazio una "variazione" improvvisa – "*It happened in the water / The heaven will fall*" ecc. – che non si ripeterà più nel corso del pezzo; nel secondo caso, più interessante, Rabin dopo la strofa breve e prima del secondo coro inserisce una porzione di strofa trasposta di una terza sopra ("strofa powerful +3"). Questa parte è caratterizzata da un arrangiamento più corposo, soprattutto dal punto di vista delle polifonie vocali, che la rende di fatto il perno dell'intero brano – "*Say you need me I'm yours / Say you need me just because (It's our freedom)*" ecc. La coda strumentale riprende l'intro strumentale, donando circolarità al tutto.

I'M WAITING | STRUTTURA DEL BRANO	
Intro strumentale (strofa + coro)	*0'00"-1'08"*
STROFA 1	1'09"-2'07"
Bridge	2'08"-2'25"
Strofa breve	2'26"-2'42"
CORO 1	2'43"-3'32"
Variazione	**3'33"-3'51"**
STROFA 2	3'52"-4'39"
Bridge	4'40"-4'55"
Strofa breve	4'56"-5'15"
Strofa powerful +3	**5'16"-5'55"**
CORO 2	5'56"-6'44"
Coda strumentale (strofa)	*6'45"-7'22"*

3. *Real Love* – 8'42"

La traccia più lunga dopo la suite conclusiva, e uno dei due brani dell'album accreditati anche a Chris Squire, *Real Love* rappresenta una variazione interessante sia dal punto di vista dell'atmosfera evocata, va-

gamente misteriosa, che da quello del sound, decisamente più heavy, con richiami a pezzi come *City Of Love* o *Big Generator*. La lenta scalata verso il coro, caratterizzata da una sequenza di otto note di basso a salire, conferisce epicità alla possente apertura che ne consegue. "*Real Love* è la testimonianza di come si è evoluto il mio stile di scrittura nel corso degli anni", sottolinea Squire. "La parte di basso ad esempio è decisamente basica, ma si adatta perfettamente alla canzone. Ovviamente se non l'avessi composta io, probabilmente non avrei mai accettato di suonarla!". Il testo del brano è un inno alla forza universale dell'amore, ben descritta nella frase "*Far away, in the depths of Hawking's mind / To the animal, the primalistic grind / You bring me reason, the simple fact of life*". Spiega Rabin: "Avevo appena terminato di leggere *A Brief History of Time* di **Stephen Hawking**... la forza dell'amore: puoi essere incredibilmente intelligente come Hawking oppure un semplice primate, eppure non puoi fare a meno di provare delle emozioni. Volevo esprimere il concetto utilizzando due estremi, due immagini che cozzassero tra loro. Così mi è venuto in mente il libro che avevo appena finito di leggere". "L'amore vero non è fisico", ribadisce Anderson. "Si tratta di una entità spirituale. Per provarlo bisogna averlo come obiettivo da raggiungere. Bisogna credere nel proprio essere".



Pubblicità del concerto di Allentown, Pennsylvania (21 giugno 1994).

Immagini del tour di TALK. Da sinistra: Anderson, Kaye, Rabin, Sherwood, Squire e White.

4. *State Of Play* – 4'58"
Indubbiamente la traccia più "sperimentale" dell'album, nata nel tentativo di coniugare i groove hip hop di metà anni Novanta con un riff di chitarra heavy rock. Se aggiungiamo anche la caratterizzazione acustica della strofa e le sezioni funky e swing disseminate qua e là, inevitabilmente il risultato è qualcosa di decisamente audace. "Il riff di chitarra mi è venuto in mente mentre ero in macchina e sono stato superato da un'ambulanza a sirene spiegate. Ho pensato che fosse un suono molto interessante, grazie all'effetto Doppler e a tutto il resto. Da lì ho preso spunto per la chitarra urlante che si sente all'inizio". Da notare durante la coda finale del brano la citazione testuale da *I'm Waiting* (3'54"). *State Of Play* è l'unica traccia di TALK che la band non eseguirà live durante il relativo tour, nonostante sia stata pubblicata su Cd single a scopo promozionale.

5. *Walls* – 4'52"
Senza dubbio il brano più orecchiabile e commerciale dell'album, al punto tale da suscitare qualche perplessità negli stessi componenti della band sull'opportunità di inserirlo o meno nella tracklist definitiva. La peculiarità di *Walls* sta soprattutto nel fatto di essere stata composta alcuni anni prima da Rabin insieme a **Roger Hodgson** (Supertramp). "Ho sempre avuto l'idea che avrebbe potuto essere un pezzo adatto anche per gli Yes", ricorda Rabin. "I miei dubbi erano legati più che altro al modo in cui si sarebbe potuta integrare con gli altri brani contenuti nell'album, dato che avevamo già registrato tutte le altre tracce e suonavano molto coese. Ma alla fine ha funzionato". Scelta dalla Victory Music come secondo singolo, *Walls* raggiunse la ventiquattresima posizione nelle classifiche Mainstream Rock americane. Il demo originale della canzone, con Roger Hodgson alla voce, è stato successivamente pubblicato da Rabin nell'album 90124 (Voiceprint, 2003) ma non presenta sostanziali differenze rispetto alla versione di TALK.

6. *Where Will You Be* – 6'03"
Inediti sapori etnici emergono nella penultima traccia di TALK, caratterizzata da un tempo ternario che

ROBIN KAUFFMAN

Super Yes o Yes Tramp?

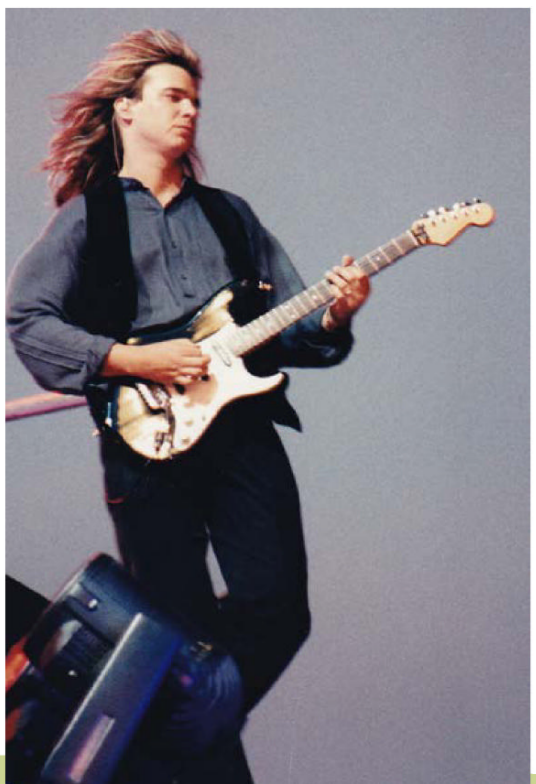
I due anni e mezzo che sono trascorsi tra le ultime date del tour di BIG GENERATOR (1988), la materializzazione del progetto ABWH (1989) e il "rimpasto" di UNION (1991) sono anni di incertezza per la formazione costituita da Chris Squire, Alan White, Tony Kaye e Trevor Rabin, i cosiddetti "Yes West". È in questa piega temporale che vengono vagliate varie soluzioni per ovviare alla fuoriuscita dal gruppo di Jon Anderson, tra cui quella già citata di arruolare come nuovo cantante il polistrumentista americano Billy Sherwood. In realtà venne percorsa anche un'altra strada, sicuramente più suggestiva. A quanto pare Rabin provò infatti a convincere l'ex Supertramp Roger Hodgson a entrare a far parte degli Yes.

"Gli espressi chiaramente le mie perplessità fin da subito", ricorda Hodgson. "Ciononostante, ci incontrammo e trascorremmo parecchio tempo in studio a comporre insieme nuove canzoni, molte delle quali non sono mai state pubblicate". Secondo Chris Squire, la collaborazione con Hodgson era piuttosto destinata a dare vita a un progetto completamente nuovo, di cui oltre a Hodgson e Rabin avrebbero fatto parte anche Squire e White: "Magari a un certo punto ci saremmo chiamati Yes, ma non era quella l'idea di partenza. Io e Roger siamo amici da anni. Ho passato qualche settimana a casa sua, in California, e abbiamo buttato giù delle idee, ma poi gradualmente l'entusiasmo è scemato e non se n'è fatto più nulla". Tra i pezzi che sono in qualche modo emersi dalla collaborazione tra Rabin e Hodgson ci sono *Saving My Heart* (pubblicata su UNION nel 1991) e appunto *Walls* (TALK). Nonostante quest'ultima abbracci uno stile decisamente più pop rispetto al resto dei brani contenuti nell'album, il che ha generato parecchie critiche da parte dei fan storici degli Yes, va anche ricordato come all'epoca *Walls* abbia sfiorato la top 20 nelle classifiche americane dedicate al Rock Mainstream, confermando il tocco magico dell'autore di *The Logical Song*. "La collaborazione con gli Yes avrebbe potuto funzionare, certo", ha confermato Hodgson. "Ma poi una volta che ci siamo messi al lavoro ho deciso di proseguire con la mia carriera solista".

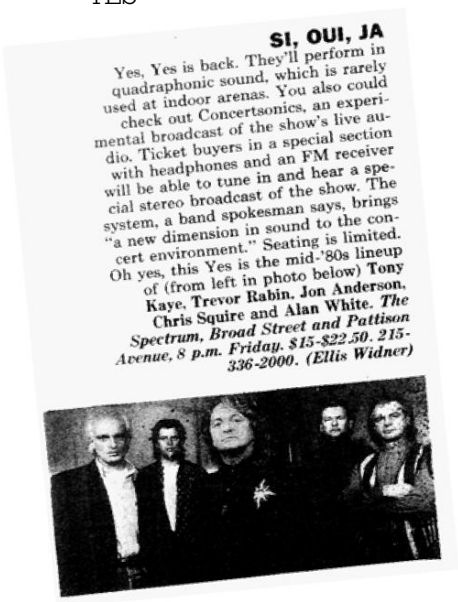
le conferisce il classico andamento oscillante. *Where Will You Be* nasce come brano strumentale composto da Rabin per la colonna sonora di un film australiano. Quando Anderson lo ascoltò, espresse il desiderio di provare a scrivere un testo e creare una melodia vocale che potesse coesistere con la parte musicale, senza toccare nulla di quanto già presente nel demo.[4] "Gli risposi che valeva la pena di provare e poi

«*Endless Dream* è uno dei grandi pezzi della discografia degli Yes»
Jon Anderson

4. Anche in questo caso è possibile ascoltare il demo originale nell'album di Rabin 90124.



ROBIN KAUFFMAN



SI, OUI, JA

Yes, Yes is back. They'll perform in quadraphonic sound, which is rarely used at indoor arenas. You also could check out Concertsonics, an experimental broadcast of the show's live audio. Ticket buyers in a special section with headphones and an FM receiver will be able to tune in and hear a special stereo broadcast of the show. The system, a band spokesman says, brings "a new dimension in sound to the concert environment." Seating is limited. Oh yes, this Yes is the mid-'80s lineup of (from left in photo below) **Tony Kaye, Trevor Rabin, Jon Anderson, Chris Squire and Alan White.** *The Spectrum, Broad Street and Pattison Avenue, 8 p.m. Friday. $15-$22.50. 215-336-2000. (Ellis Widner)*

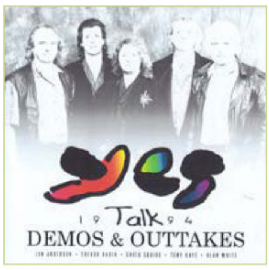
avremmo valutato insieme il risultato", ricorda Rabin. "Tutto ha avuto inizio dalla frase '*Where will you be when I'm gone*'. Poi Chris e Alan hanno aggiunto le loro parti, arricchendo ulteriormente la palette sonora della canzone. È stata una delle prime tracce a cui abbiamo lavorato".

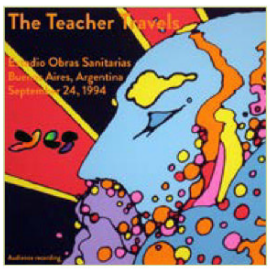
7. *Endless Dream* – 15'42"

ROBIN KAUFFMAN

Traccia conclusiva di TALK, ma in realtà vero e proprio punto di partenza dell'intero album e dell'intero progetto, la suite in tre parti *Endless Dream* è stata concepita fin dall'inizio come ideale e consapevole punto di contatto tra gli Yes dell'era Rabin e quelli degli anni Settanta. "Una delle prima cose di cui mi sono occupato, e ci è voluto parecchio tempo, è stata *Endless Dream*", conferma Rabin. "Quando Jon è venuto a trovarmi con suo figlio Damion avevo praticamente finito di sviluppare l'idea che avevo in mente e così approfittai per fargliela ascoltare. Era un pezzo molto lungo e tecnicamente complesso, ma in fase di composizione mi ero concentrato esclusivamente sul flusso musicale. Una volta ascoltato tutto il brano, mi sono girato verso Jon e ho visto che stava piangendo. Mi sono detto: o gli è piaciuto davvero tanto, oppure fa veramente schifo! Jon era senza parole. Anche Damion era estasiato. Percepire l'entusiasmo di Jon è stato fondamentale in quel momento, perché *Endless Dream* è stata l'inizio di tutto. In un paio di giorni Jon ha scritto il testo e io ho inciso le mie parti vocali. Penso che per *Endless Dream* Jon abbia ideato alcune delle migliori liriche e linee melodiche della sua intera carriera".

«Purtroppo la casa discografica non è riuscita a supportare adeguatamente l'album. Erano sempre in cerca di fondi. Non è stata una situazione piacevole»
Jon Anderson





A sinistra: alcuni bootleg degli Yes di quel periodo. Nella foto: Trevor Rabin e Chris Squire al Madison Square Garden di New York (10 settembre 1994).

La pubblicità che piace a «Prog Italia»

Testo: **Guido Bellachioma**

Gli annunci pubblicitari possono diventare una efficace macchina del tempo. Gli appassionati di musica, soprattutto diversa da quella "modaiola", scorrono attentamente il web e le riviste cartacee che promuovono i concerti, magari evidenziati con locandine belle graficamente. Però basta prendere in mano un giornale musicale britannico degli anni Settanta, sicuramente impaginato e stampato male, con la carta che lasciava macchie d'inchiostro sulle mani e sui vestiti, per rimanere immancabilmente incantati davanti alla rubrica degli annunci di live club, teatri e sale varie (college e università). Mi è capitato di fare un simile viaggio mentre "chiudevo" questo numero della rivista. In una rara pausa ho preso in mano una copia del settimanale inglese «Melody Maker» (10 ottobre 1970), comprata in diretta a Londra da mio zio, che viaggiava molto. Io, quindicenne stimolato dal primo concerto a cui avevo appena assistito (**Rolling Stones** con Mick Taylor al Palasport di Roma, 29 settembre dello stesso anno), lo pregai di comprarmi il primo giornale musicale che avesse visto nella capitale inglese. Lui me lo portò, anche se sapeva che non conoscevo l'inglese… ma io volevo solo guardare le immagini, pur con qualità simile alle fotocopie, e soprattutto scorrere le pagine della rubrica concerti.

A distanza di quasi 54 anni, scorrendo quelle pagine un po' ingiallite, sono tornato a Londra 1970 e ai suoi innumerevoli posti della musica, che per me avevano nomi esotici.

Avrei visitato quella città per la prima volta nel 1976, andando a cercare quei luoghi di cui avevo imparato a memoria l'ubicazione. Molti non c'erano più, sostituiti da tanti altri, però avrei proseguito a rimanere incantato dalla rubrica concerti delle riviste di quel periodo, come «Time Out», «New Musical Express» o «Sounds». E quanti artisti visti solo per la lettura di quelle "brutte" segnalazioni senza alcun garbo grafico 😍.

Magia pura, ancora oggi!

P.S.: Basta scorrere a caso qualche pubblicità di quel "benedetto" numero del «Melody Maker» per capire cosa intendo…

- Temple: **Gentle Giant e Caravan**.
- Sisters Club: **Colosseum e Patto** (una serata pazzesca).
- N.E.L.P.: **Colosseum e Audience** (altro concerto da urlo).
- Fishmongers Arms: **Stray e Genesis**.
- Farx: **Black Widow**.
- Liverpool University: **Roy Harper**, **Hawkwind** e **Nucleus** (un viaggio a Liverpool dal grande fascino).
- E poi: **Yes**, **Black Sabbath**, **Trapeze**, **Comus**, **Family**, **Ten Years After**, **Cressida**, **Trees**, **East of Eden**, **Argent**, **Van der Graaf Generator**, **Blodwyn Pig**, **Supertramp**, **IF**, **Strawbs**, **Osibisa**, **Wishbone Ash**… e tanti altri.

Mica male per una sola rubrica settimanale…

Sotto: tre pagine della rubrica "Concerti" del settimanale inglese «Melody Maker» (10 ottobre 1970).

Nel panorama italiano degli anni Settanta ci sono gruppi che rimangono nella memoria collettiva non solo per la musica ma anche per il nome fuori dal comune, questo è il caso di **Quella Vecchia Locanda**. Due gli album pubblicati: l'omonimo esordio del 1972 e IL TEMPO DELLA GIOIA del 1974. Di seguito alcuni interventi che ne ripercorrono la storia.

Tempo da locandieri

Claudio Pescetelli è un appassionato di musica anni Sessanta/Settanta, anche se, quando è "buona", non disdegna quella prodotta in altri periodi. Ha scritto diversi libri e ha creato una piccola ma interessante realtà editoriale, totalmente indipendente e autogestita, per diffondere questa realtà musicale: "I libri del mondo capellone" (info: capellon_2000@yahoo.it). Nel 2017 ha pubblicato *Giorni strani, giorni pop – cronache romane 1970/1976*, in cui ripercorre il breve percorso del gruppo romano.

Sopra: copertina del libro *Giorni strani, giorni pop…* di Claudio Pescetelli (2017). Nella foto: Quella Vecchia Locanda all'interno di villa Pamphili a Roma nel 1973. Sopra, Giorgi e Lax; sotto da sinistra, Roselli Cocco e Coletta.

"Quella Vecchia Locanda svolge una discreta attività live all'inizio degli anni Settanta; la formazione è composta da **Giorgio Giorgi** (voce e flauto), **Raimondo Maria Cocco** (chitarra, voce e clarinetto), **Massimo Roselli** (tastiere e voce), **Romualdo Coletta** (basso) e **Patrick Traina** (batteria e percussioni). Alcune registrazioni dell'epoca, pubblicate in seguito, evidenziano il naturale percorso di crescita di una band del periodo, che parte con un brano post-beat melodico, *Io ti amo* (1970), per entrare in un mondo nuovo alla ricerca di una precisa identità. Altre canzoni sono riprese live nel novembre 1971 al Vun Vun (quartiere EUR), tra originali (*Immagini sfocate*, *Mistery Land* e *Bombardment Music*) e cover di gruppi stranieri (Pink Floyd, Traffic, Free). Nel 1972 c'è la svolta con l'ingresso del violinista americano **Donald Lax**, giunto a Roma insieme alla famiglia e iscrittosi al conservatorio. Ora l'ampia gamma espressiva – il flauto di Giorgi, il violino elettrico di Lax, il clarinetto di Cocco o dell'ospite non accreditato **Peter Z. Lax**, fratello di Donald – e la solida gavetta acquisita sono tali da permettere al gruppo d'intervenire in modo personale sulle proprie influenze classiche. Tale capacità di connessione si evidenzia nelle composizioni che vanno a finire sull'album, omonimo, di debutto, uscito a giugno 1972 per la Help (una sussidiaria della RCA per la quale incidono anche i **Procession**). È un bel lavoro, nell'insieme sufficientemente originale ed equilibrato, che va annoverato tra quanto di meglio prodotto dal prog romano e italiano in generale. Il disco sembra andare discretamente («Ciao 2001» lo posiziona addirittura al n. 19 della classifica dei 33 venduti in Italia nel mese di ottobre, per quanto questi dati lascino sempre il tempo che trovano, vista la non completa attendibilità della loro raccolta) e il gruppo ha buone opportunità di mettersi in luce. Così, dopo il successo al Villa Pamphili Festival di Roma (27 maggio) e la mancata partecipazione alla seconda edizione del Festival di Avanguardia e Nuove Tendenze al Foro Italico, sempre a Roma, nel corso dell'anno ha modo di esibirsi al Piper il 28 giugno, al secondo Gualdo Pop Festival (dal 10 al 12 agosto), al Meeting Pop di Genova (dal 25 al 27 settembre), di nuovo al Piper di supporto agli inglesi Quintessence (25 ottobre) e alla seconda edizione di Controcanzonissima, che si svolge ancora al Piper nei giorni 14 e 15 febbraio 1973. Il successo però non arriva e, nel 1974, preceduto da un cambio di formazione (Lax fa ritorno negli USA e al suo posto subentra **Claudio Filice**, mentre Coletta viene sostituito da **Massimo Giorgi**, ex Ritratto di Dorian Gray), viene pubblicato il secondo album, IL TEMPO DELLA GIOIA. Che contiene, guarda caso, un bellissimo brano, denominato *Villa Doria Pamphili*, come uno dei momenti più felici della band, che suonò davanti a una marea di giovani in festa".

La recensione di ieri – «Ciao 2001», Enzo Caffarelli, 1972

"Quella Vecchia Locanda ha realizzato uno dei migliori dischi italiani dell'anno. Il gruppo esegue una musica tipicamente inglese per il linguaggio rock, nella strumentazione ricchissima, nei continui frazionamenti di ritmo e nell'incalzare di fasi soli-

Copertina del primo album omonimo del gruppo romano, realizzata da Giancarlo Impiglia e Armando Mancini dello studio Up & Down (Perigeo, Trip).

stiche, affidate ora al violino, ora al flauto o all'ottavino, ora alla spinetta, al Mellotron o al Moog. La formazione è pressappoco quella dei **Gentle Giant**, e l'universo sonoro è vicino ai **Jethro Tull**, specie nell'uso del flauto, in certe frasi vocali e nel background batteristico. Mi sembra che ancora una volta il problema dell'applicazione della lingua italiana al rock trovi scogli insormontabili, tranne forse in uno o due punti. Con uno stile frammentario, ricco di belle immagini, qualche volta un tantino scolastiche, la band cerca l'equilibrio giusto tra il rock, vaghi spunti jazzati e una base classicheggiante, dove i riferimenti rimangono fini a se stessi. Non si capisce se il gruppo sta cercando un'autentica comunione di momenti musicali, oppure sta tentando progressivamente di liberarsi del retaggio classico che appartiene indiscutibilmente alla formazione culturale di almeno qualcuno di loro. Roselli alle tastiere e Lax al violino mostrano di avere ascoltato Vivaldi e Bach attentamente, probabilmente più di quanto non abbia fatto il flautista e cantante Giorgi nei confronti di **Ian Anderson**. Il gruppo ha ancora bisogno di trovare rimedio a una certa freddezza formale, che forse proviene dalla forzata imitazione di modelli stranieri. Se saprà rimpiazzarli con la tradizione italiana i risultati saranno ancora migliori. Ottima la registrazione".

«Ancora oggi amo QUELLA VECCHIA LOCANDA, non solo perché mi ricorda la gioventù bensì per la forte capacità espressiva»
Donald Lax

La recensione di oggi http://classikrock.blogspot.com, 2008

«Lax era stato allievo di Alphonse Ghedin, aveva compiuto studi classici a Parigi e a Roma e s'inserì nel gruppo con il suo background classico (Brahms, Corelli, Vivaldi e Bach), infondendovi una sferzata d'entusiasmo tale da ribaltare il timido sound degli esordi in rock progressivo vero e proprio. Di fatto l'esordio fu veramente sintomatico di quel genere e, considerato l'anno di uscita, poteva definirsi quantomeno pionieristico: grande affiatamento strumentale, sound robusto e variegato, forte impatto timbrico buona resa acustica e ottimo livello compositivo fanno di questo disco uno dei più solidi e apprezzabili dischi underground del 1972.
È prevalentemente hard-prog, dominato da grandi sferzate elettriche ma stemperato da costanti break classici e poliritmici, affidati al piano e al violino, che conferiscono all'opera un sound del tutto originale. Stupiscono la grande fantasia timbrica e strumentale, ma anche il sorprendente equilibrio della scaletta che alterna in armonia atmosfere del tutto contrastanti. Se i primi due pezzi (*Prologo*, *Un villaggio, un illusione*) sono pop italiano allo stato puro, con tanto di introduzione classica a base di flauto, violino e chitarre distorte, il terzo (*Realtà*) ci riporta agli anni Sessanta, attraverso modulazioni di reale malinconia e bellezza. C'è anche posto per le citazioni psichedeliche in *Immagini sfocate*, mentre *Il cieco* restituisce un variegato tessuto strumentale di stampo rock-fusion degno dei migliori Delirium, ancora più acido ed evocativo. Encomiabili i raddoppi sul flauto che vanno a sfociare in un riff hard di grande incisività; la granitica *Dialogo* evidenzia più di tutte la potenza della sezione ritmica, che lavora incessantemente dietro un lungo assolo di sintetizzatore. *Verso la locanda* ci accompagna invece in modo esotico verso il finale, riassumendo in cinque minuti il meglio dell'album. Le evocative ambientazioni di *Sogno, risveglio e…* chiudono l'album con un giusto tocco cinematografico».

Menefreghismo e austerity

Massimo Roselli ricorda Quella Vecchia Locanda con alcuni post sul sito classikrock.blogspot.com e precisando alcune cose via facebook: "La RCA con noi sperimentò un nuovo modo di fare promozione, anzi di NON fare promozione. Il nulla assoluto. Credo che non abbia mai spinto il nostro secondo album, al massimo ha inviato qualche copia promozionale alle radio, ragionando in un modo abbastanza semplice: 'Che ci pensino le radio!'. Che sarebbero anche servite per far conoscere la nostra musica, ma bisognava andarci in diretta a parlare. Altrimenti il dj, che spesso neanche ci conosceva, non sapeva come presentarci. Ho letto su alcuni siti che QVL si è sciolta per dissapori tra i componenti: nulla di più falso. La ragione, in verità, è più terra-terra. Dobbiamo ringraziare l'austerity che in quel periodo fu

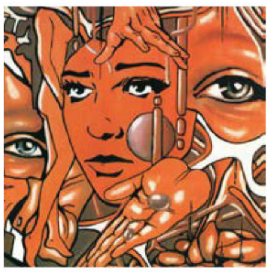
adottata dal governo per il risparmio energetico. Il fine settimana c'era il blocco del traffico e i locali che ingaggiavano i gruppi lavoravano meno. Fu, in effetti, un problema economico. A volte mi dico che avremmo dovuto insistere, lottare per poter continuare a comporre, incidere, suonare insieme. Ma il destino è stato scritto diversamente. Sono felice, comunque, di aver lasciato insieme ai miei amici una traccia nella musica italiana".

23 marzo 1974

«Super Sound», il settimanale musicale antagonista del più popolare «Ciao 2001», nella primavera del 1974 ci portava all'interno del rinnovato mondo di Quella Vecchia Locanda con una sezione divisa in due parti: l'articolo era firmato da Fabrizio Ghisellini e l'intervista da Gianni Siragusa.

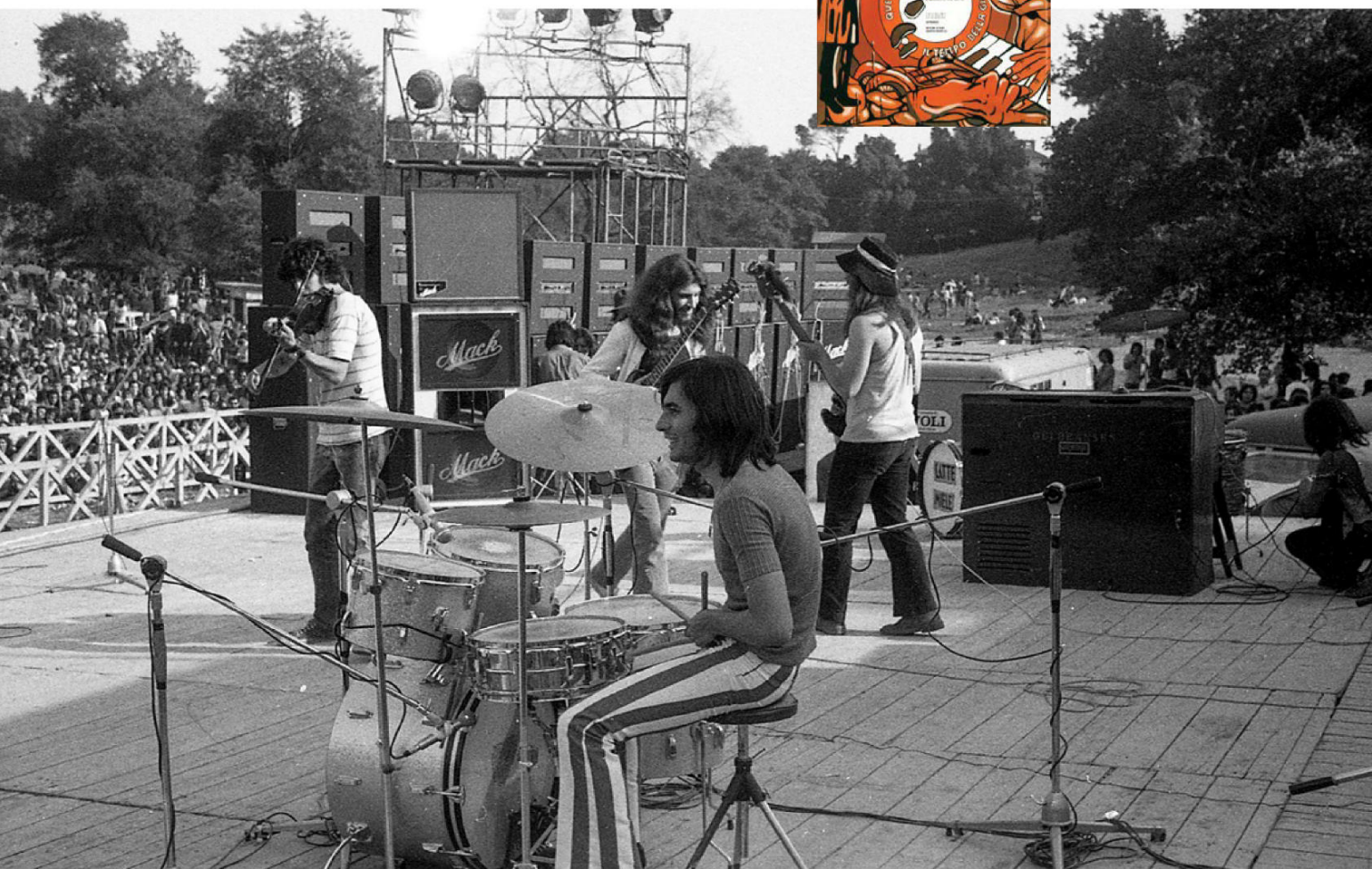
Un mondo sospeso tra musica classica, rock e jazz

«La possibilità di un effettivo connubio tra la musica classica e quella contemporanea sembra aver cessato di rappresentare, da qualche tempo a questa parte, quel cruento campo di battaglia sul quale innumerevoli schiere di artisti lasciarono buona parte della propria credibilità e del proprio tempo. In Italia, tanto per restare nel nostro Paese, possiamo fare i nomi dei **New Trolls** e dei **Trip**, due gruppi che almeno tecnicamente apparivano senz'altro preparati a un'impresa del genere. Nei loro esperimenti, tuttavia, è sempre mancata quell'attendibilità e quell'equilibrio strumentale che costituiva la fase indispensabile alla felice riuscita del tentativo; restava, in pratica, solo la buona volontà degli autori. Opere come il CONCERTO GROSSO dei NT, concepito con l'apporto del M° **Luis Enriquez Bacalov**, finiscono col rappresentare da sole la terrificante ambiguità di certe condizioni musicali, che fino a oggi hanno pesato sulle tenere spalle della nuova musica italiana. Parliamoci chiaro: il periodo che ha generato l'album dei New Trolls (ci riferiamo in particolare a questo soltanto perché fu il più famoso, non certo il più brutto) era caratterizzato ancora da una sostanziale e innegabile immaturità dei gruppi italiani, totalmente legati a una impossibile presa di possesso degli originali schemi anglossassoni. Molti copiavano, insomma, Hendrix, Cream e via di questo passo: non si sapeva più che via seguire. Infatti, oltre a una evidente inferiorità tecnica, lo stesso rock *italianizzato* finiva col porre tutti allo stesso livello, eliminava meriti e colpe in un unico ribollente calderone, fatto di armonie smozzicate e di chitarre suonate con i denti. I nostri eroi cominciarono allora a inseguire sogni di gloria dai contorni via via più maestosi e non facilmente realizzabili. La mistificazione commerciale dell'industria discografica, ora come allora, è sempre oltremodo sagace e pronta a raccogliere tutto ciò che di nuovo va fermentando oltre la Manica. I **Nice** e gli **Spooky Tooth** ad esempio. Un violino qui, un'orchestra là, un pizzico di Bach per condire tutto. Ecco a voi la felicissima unione di classico e pop; vedete bene che i capelloni non solo si lavano, ma sono anche capaci di mobilitare, grazie alla loro preparazione musica-



Sotto: QVL sul palco del festival pop di villa Pamphili (1972). Sopra: etichette del primo 33 giri. A destra: fronte e retro di IL TEMPO DELLA GIOIA (1974).

GIOVANNI COCCIA



le, decine e decine di compunti professori d'orchestra! Meschino tentativo di procurarsi incredibili alibi culturali, l'operazione Bach fallì in pieno, soprattutto per la vivace quanto imprevista reazione di un pubblico che si pensava ormai completamente assuefatto. Come idea era buona, però; possibile che non si riuscisse magari a spacciarla sotto altra veste? Pensa che ti ripensa, l'idea nacque e luminosa. Continuiamo a sfruttare il classico, ma non solo quello musicale: riferendoci agli antichi miti, ai testamenti, alle filosofie orientali. E fu così che i ragazzi dei complessi si trovarono di fronte alla riduzione per chitarre e batteria della *Bibbia* (Rovescio della Medaglia) o, a scelta, della *Divina Commedia* (Metamorfosi). I *Promessi Sposi* pare invece che non l'abbia incisi nessuno, peccato! Comunque sia, non è difficile constatare che molti di quei tentativi non sono ancora oggi del tutto assenti; prova ne sia l'ennesima riedizione *bachiana* del Rovescio della Medaglia (CONTAMINAZIONE, ancora con il M° Bacalov). Non basta. Sarebbe giusto sottolineare il fatto che molti produttori discografici tentino ancora, sia pur con scarsi risultati, l'ormai mitica cerimonia nuziale tra la classica e rock, che farebbe felici tutti: il padre tenore come il figlio *ye-ye*. Certo, i fini non sono gli stessi, ma indubbiamente l'ambizione di Quella Vecchia Locanda è proprio arrivare a una musica che, sia pur nella sua impostazione orchestrale, conservi intatte tutte le sue caratteristiche più attuali e stimolanti. Quasi sicuramente nel gruppo romano non esiste alcun elemento mistificatorio, così l'impronta classica si rivela onesta e pulita anche all'ascolto del secondo album, IL TEMPO DELLA GIOIA. Si tratta tuttavia di un prodotto che non porta forse alcun originale contributo allo sviluppo delle nuove e interessanti tematiche musicali dell'ultimo periodo. L'uso sin troppo ortodosso del flauto, violino e pianoforte di QVL può costituire comunque il più affascinante connotato di una musica particolare, priva di ogni riferimento a questo o a quel musicista in particolare. Rispetto al precedente album esiste ad esempio un passo avanti nei riguardi della costruzione sonora in genere: c'è un uso più equilibrato sia del violino di Filice rispetto a Lax che del flauto di Giorgi. La musica ora sembra orientarsi decisamente verso intrecci sonori piuttosto compositi, sui quali poi si sviluppano orecchiabili riff dal timbro a volte gioioso ma possente. Il risultato è quasi sempre godibile soprattutto in *Un giorno un amico* e in *Villa Doria Pamphili* (affettuoso ricordo del festival pop che in un certo senso li consacrò all'attenzione generale). Impostata senza dubbio classicamente, la band porta avanti un discorso realmente suscettibile di sviluppi? Sì e no. No perché appare subito chiaro che i cinque giovani musicisti, volendo conservare immutato il proprio stile, potranno apportare solo migliorie di ordine strumentale e puramente tecnico alla musica. A questo proposito ci diceva Giorgio Giorgi che nel prossimo album saranno ulteriormente sviluppati alcuni motivi già presenti, sia pure in embrione, ne IL TEMPO DELLA GIOIA: la struttura dei cori sovrapposti o l'uso contrappuntistico della voce acuta di Massimo Giorgi, bassista e contrabbassista del gruppo. Nel disco, oltre all'universo classico, non mancano momenti tipicamente rock e nemmeno alcuni dalla struttura jazzata e ricchi di swing. Stavolta il duello tra i mondi si è chiuso, inaspettatamente, in favore del più antico: forse è sintomo valido anche questo per capire quale delle due epoche, classica o contemporanea, affascini di più i musicisti romani: a nostro avviso, senz'altro la prima".

«Le composizioni del primo album fanno capire come il rock progressivo sia ancora una musica affascinante e senza tempo»
Donald Lax

panorama della musica italiana

SULLE ORME DELLA MUSICA CLASSICA

Quella Vecchia Locanda

INTERVISTA

«Supersound», settimanale in competizione con «Ciao 2001» (23 marzo 1974).

QUELLA VECCHIA LOCANDA

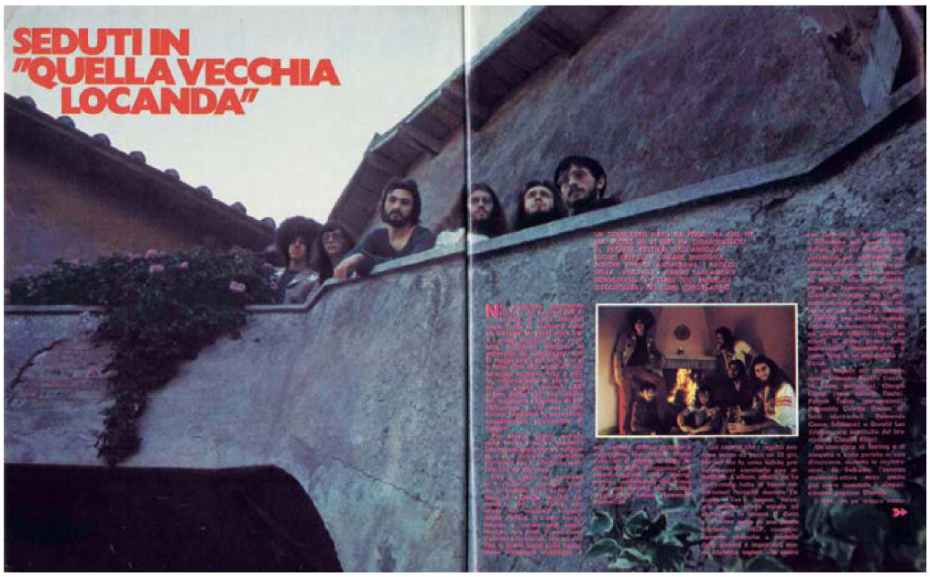
Giugno 1972 – Help! – ZSLH 55091
Luglio 1972 – Help! ZKH 55091 (musicassetta)
Studio di registrazione: Globe Records, Roma, piazzale Clodio
Tecnici del suono: Aldo Amici, Mimmo Panzeri
Produzione: Gianni Dell'Orso
Grafica e foto: Armando Mancini, Giancarlo Impiglia

Giorgio Giorgi: *voce solista, flauto, ottavino* ● Raimondo Maria Cocco: *chitarra elettrica, chitarra acustica, chitarra 12 corde, voce, clarinetto* ● Massimo Roselli: *pianoforte, organo, Mellotron, Moog, cetra elettronica, spinetta, voce* ● Romualdo Coletta: *basso, generatore di frequenze* ● Patrick Traina: *batteria, percussioni* ● Donald Lax: *violino classico/elettrico*

Lato A
1. *Prologo*, 5:02
2. *Un villaggio, un'illusione*, 3:53
3. *Realtà*, 4:15
4. *Immagini sfuocate*, 3:02

Lato B
1. *Il cieco*, 4:15
2. *Dialogo*, 3:43
3. *Verso la locanda,* 5:17
4. *Sogno, risveglio e…*, 5:13

L'intervista



"L'immissione sul mercato del secondo 33 giri è stata la molla che ci ha spinto a prendere appuntamento con i ragazzi di QVL. Ne è nata una spigliatissima conversazione che ha toccato i più svariati argomenti.

Sono passati circa due anni da quando è uscito il vostro primo disco. Cosa è cambiato?
Bisogna tener conto del tempo trascorso. Secondo noi c'è un abisso tra i due lavori, sia dal punto di vista tecnico che come maturità musicale. Questo non deve in nessun modo essere considerato un completamento dell'altro.

Quindi vanno considerati da due punti di vista differenti, non esiste nessun punto in comune tra di loro?
Non esattamente, c'è sempre un punto base: la musica classica.

A noi sembrerebbe, ad un primo ascolto, che l'inserimento di Massimo al contrabbasso abbia rappresentato per voi un salto di qualità e d'impostazione. Ne convenite?
Indubbiamente la sua esperienza ci è stata molto utile e ci ha aiutato a rimanere un po' *solitari* a livello compositivo; infatti nel primo Lp la maggior parte degli spunti erano tratti da brani di Vivaldi, Corelli e Bach, mentre ora, grazie alla spinta di Massimo, componiamo musica classica interamente nostra, senza dover scopiazzare nessuno.

Sotto: Giorgio Giorgi (Piper Club, 1973) e il biglietto della prima rassegna di musica popolare, dove parteciparono anche gruppi rock, tra cui QVL.
Sopra: «Ciao 2001» (7 gennaio 1973).

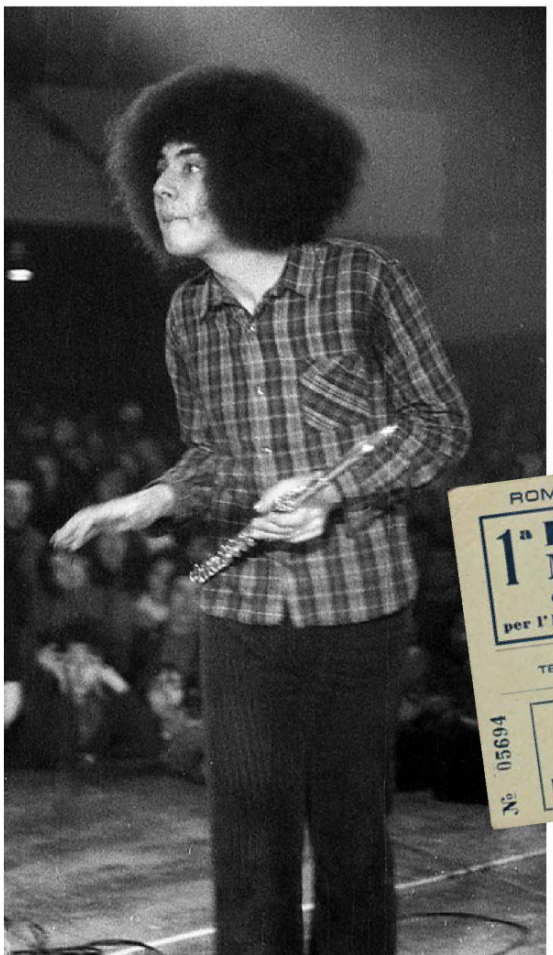
IL TEMPO DELLA GIOIA è un disco costruito semplicemente, privo quasi di virtuosismi, tranne alcuni spunti jazzistici. Perché vi siete imposti questa specie di freno?
Prima non ci eravamo posti il problema di rendere comprensibile a tutti il lavoro compiuto, ora lo abbiamo fatto; così, tramite una maturazione di idee di circa un anno, abbiamo composto dei brani che riescano ad essere recepiti non solo dall'ascoltatore esperto, attraverso melodie volutamente semplici.

Qualche impressione sull'attuale panorama musicale italiano. Come lo vedete?
La musica italiana sta cercando di venire fuori, però, con le solite difficoltà. Una svolta importante è stata data dalla Premiata Forneria Marconi, riuscita in un intento che fino a poco tempo fa sembrava irrealizzabile: farsi conoscere a livello internazionale. La nostra speranza è che presto, quei tre o quattro gruppi italiani che effettivamente valgono, riescano a seguirla e a diffondere la *nostra* nuova musica anche in altre nazioni.

C'è nel vostro immediato futuro qualcosa che bolle in pentola?
Abbiamo in previsione un grande concerto gratuito. Vorremmo dare al pubblico la possibilità di ascoltare musica, una volta tanto, senza pagare nulla. Poi daremo il via a una tournée che ci porterà in giro per tutta l'Italia.

"Un sincero augurio a questi sei ragazzi che, giudicando la situazione musicale generale, cercano di proporci qualcosa a cui dedicare la nostra attenzione".

P.S. 2024
In realtà il gruppo si sciolse senza riuscire a pubblicare il terzo album.



Musica senza confini anche per Quella Vecchia Locanda

«L'Unità», quotidiano del Partito Comunista Italiano, non sempre aperto verso le nuove tendenze rock, il 20 febbraio 1973 riportava dettagliatamente il programma della prima *Rassegna di musica popolare* (7/11 marzo, Roma). Il festival era organizzato da Ezio Radaelli, personaggio dello spettacolo legato al Festival di Sanremo e al Cantagiro. Ovviamente come capitava spesso in quel periodo, anche se oggi le cose sono persino peggiorate, molti degli artisti annunciati, specialmente tra quelli stranieri, non parteciparono. "La manifestazione. patrocinata dall'EVAS (Ente Valorizzazione Spettacolo), offrirà nel corso di cinque giorni quattro spettacoli in contemporanea, rappresentativi di altrettante distinte tendenze musicali: musica leggera tradizionalmente intesa, avanguardia pop, folk, cabaret. Stando alle affermazioni di Radaelli questa prima rassegna dovrebbe proporci un cast senza precedenti. Per la musica leggera hanno assicurato la partecipazione Herbert Pagani, Bobby Solo, Little Tony, Carmen Villani, Rosanna Fratello, Mal, Ron, Gianni Morandi, Jimmy Fontana, Sergio Endrigo, Claudio Villa, Mino Reitano, Lucio Dalla, Don Backy, Cyan. Sono in predicato Al Bano, Lucio Battisti, Fabrizio De André, Patty Pravo, Nada, Massimo Ranieri, Adriano Celentano, Dik Dik, Equipe 84, Michele, Peppino di Capri, Gigliola Cinquetti, Raffaella Carrà, Giorgio Gaber, Fausto Leali, Caterina Caselli, Marcella, Ricchi e Poveri.

Per il settore dedicato al pop è certa la presenza di Mia Martini, Delirium, Osanna, New Trolls, Ivano Fossati, Antonello Venditti, Francesco De Gregori, Garybaldi, Trip, Claudio Baglioni, Richard Cocciante, Reale Accademia di Musica, Jumbo, Quella Vecchia Locanda e Banco del Mutuo Soccorso. Sono in corso trattative con Carly Simon, Franco Battiato, Premiata Forneria Marconi, David Bowie, Traffic, Deep Purple, Rod Stewart, Elton John, Joe Cocker, Family, Hookfoot, T.Rex, Perigeo, Living Music, Nuova Idea e altri. Anche il folk avrà una nutrita schiera d'interpreti, fra cui spiccano Maria Carta, Amalia Rodriguez, Otello Profazio, Incredibile String Band, Fairport Convention, Gabriella Ferri". ●

Nella foto: QVL a villa Pamphili 1972. A sinistra: manifesto contenuto nella prima edizione dell'album di esordio.

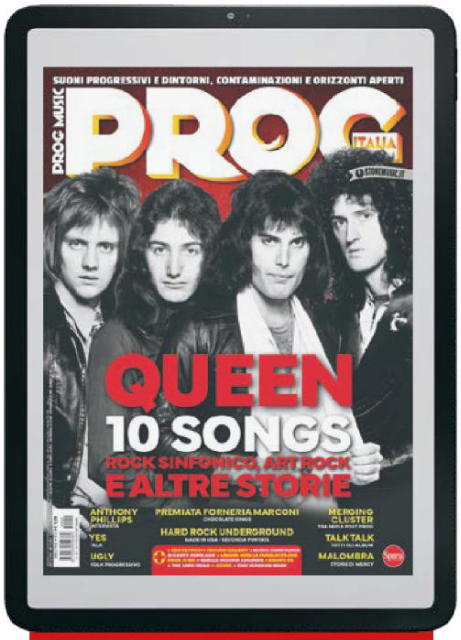
ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress



Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN DIGITALE PDF

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

ELOGIO DELLA COMPIUTEZZA

Testo: **Riccardo Storti**

E se CHOCOLATE KINGS fosse l'album più compiuto della **Premiata Forneria Marconi**? Non ho scritto "l'album più bello", perché lì andiamo – pure un po' banalmente – a sfiorare la sfera estetica di ognuno di noi.

La sfera estetica è legata al gusto soggettivo, mediata anche da ricordi biografici, se non addirittura intimi o strettamente personali. E lì non c'è discussione. O meglio: si può aprire il ventaglio della discutibilità delle varie proposte avanzate, ma, si sa, il rischio di scendere – alla pur piacevole – chiacchiera da bar è troppo alto. È preferibile, invece, soffermarci sulla compiutezza, quasi a mettere in evidenza una risultante qualitativamente molto alta, nata dalla somma (e dall'incidenza) di esperienza, affiatamento, creatività, complessità e visione d'insieme del prodotto finito.

Riformulo la domanda con una piccola variazione: CHOCOLATE KINGS è l'album più rappresentativo della storia discografica della **PFM**? Eviterei, al contrario, di avanzare l'ipotesi dell'album giusto al momento giusto, perché così non fu affatto, un po' perché l'imminente abbandono di **Mauro Pagani** fece sì che il gruppo cominciasse a perdere uno dei più importanti elementi del proprio DNA; un po' perché il genere (il progressive rock), di cui furono e sono ancora rappresentanti, stava calando.

Ma CHOCOLATE KINGS arriva nel 1975 ed è il prodotto di un percorso preciso, cominciato almeno tre anni prima, con una maturazione assai condizionata dal feedback diretto con il mondo so-

ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

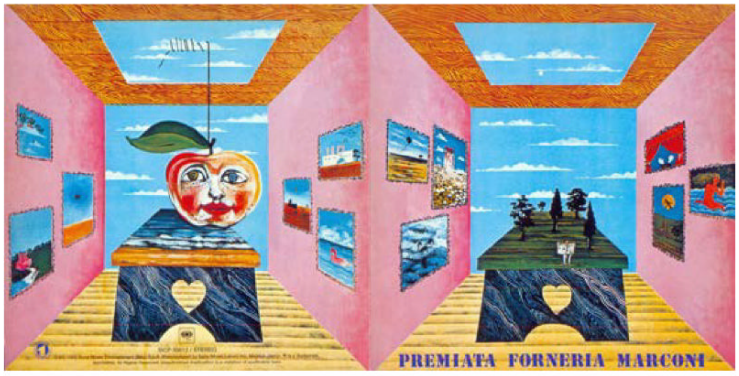
noro anglosassone (contatto che, comunque, non scalfì mai l'italianità stilistica dei nostri).
Quando il disco uscì, complice la timbrica vocale di **Bernardo Lanzetti**, gli appassionati – sentendo alcune note alla radio, dopo essersi "fumati" l'annuncio dello speaker – distrattamente pensavano si trattasse del nuovo album dei **Genesis** (da cui, intanto, Peter Gabriel si era allontanato nel novembre del 1974).
A lungo andare c'è chi fece qualche birignao per quel cantante di ruolo (sì, finalmente era arrivato un vocalist solista) che cantava solo in inglese. Quasi un tradimento (negli anni Settanta bastava poco per tradire). Anche nel 1975 si poteva già dare in escandescenze puristiche, rimpiangendo STORIA DI UN MINUTO o PER UN AMICO o L'ISOLA DI NIENTE (e non è che fosse trascorso molto tempo…).

A quasi 50 anni di distanza, la lente riesce a mettere meglio a fuoco la situazione e a raccogliere alcuni dati (quasi) oggettivi. Questo album ha indubbiamente diversi punti di forza da vendere. Partiamo dalla lineup. Non so se la migliore, ma, stando alla resa (pure live) e alle ricadute compositive, sicuramente quella più efficace e coesa nel definire compiutamente lo stile PFM.
Lanzetti, più che un cantante: un performer vocale quasi unico nel panorama italiano per caratteristiche speciali. Il "quasi unico" mi viene naturale, se penso al vertice (**Demetrio Stratos**) e a diverse singolari personalità canore (**Francesco Di Giacomo**, **Aldo Tagliapietra**, **Alan Sorrenti**, **Lino Vairetti**, **Stefano "Lupo" Galifi** del Museo Rosenbach e **Gianfranco Gaza** degli Arti & Mestieri). Da non trascurare la dizione della lingua inglese praticamente perfetta, un concreto valore aggiunto per comunicare musicalmente fuori dall'Italia.

Crediti dell'edizione giapponese in Cd.

Franco Mussida e **Flavio Premoli** pressoché indispensabili e puntuali nella padronanza strumentale e creativa, nonché compositiva: linee melodiche, maestria contrappuntistica e virtuosismo mai fine a se stesse.
La sezione ritmica **Franz Di Cioccio** e **Patrick Djivas** ai massimi livelli: da quando i due si sono incontrati per una jam sul palco de L'Altro Mondo di Rimini nell'estate del 1972, non si sono più lasciati divenendo il binario metronomico della PFM. Una simbiosi quasi gemellare: tra le più riuscite nella storia del progressive rock europeo.
Pagani – tra flauto e violino – è l'ideale collettore di mondo sonori, apparentemente slegati tra loro: lui porta (in parte) la tradizione classica, ma anche quella popolare, il blues e il jazz. E lavora soprattutto ai testi.
E qui si vede la crescita di un gruppo che si immerge in generi per evolvere, rinnovarsi e mettersi in gioco. Sempre e da sempre.
Via qualsiasi ambiguità circa eventuali dipendenze stilistiche attinte dai maestri albionici: a leggere le recensioni dell'epoca, in occasione dell'uscita del disco, i giornalisti musicali di turno facevano a gara nel

«CHOCOLATE KINGS è il prodotto di un percorso preciso, cominciato almeno tre anni prima»



A sinistra: L'ISOLA DI NIENTE. A destra: PER UN AMICO, PASSPARTÙ, IN CONCERTO (con De André) e 45 giri *Go Man* di Marva Jan Marrow, sul lato *A Our Dear Angelo*, ovvero *Il nostro caro angelo* di Battisti (pubblicato nell'ottobre 1973).

mettere in mezzo le influenze più disparate (Jethro Tull, King Crimson, Genesis, Yes e Gentle Giant in pole position).
Evoluzioni di stile e di stili: CHOCOLATE KINGS si apre, qua e là, a soluzioni jazz rock sviluppate in naturale autonomia. Preciso: in maggiore autonomia. Certo, qualcosa si era già sentito in *Via Lumière* (in L'ISOLA DI NIENTE) e, ancora prima, nel sincopato in 7/4 di *Generale* (in PER UN AMICO). Ora, però, c'è qualcosa di più: pensiamo a certi snodi centrali (impercettibili al primo ascolto) all'interno di *Harlequin* e di *Out of the Roundabout*. Fraseggi serrati che, però, non lasciano fuori episodi di rifinita melodia, in un gioco di contrastanti dinamiche. *In limine*, talune felici espressioni sinfoniche che non sono affatto déjà vu di una passata stagione, ma il compimento di un percorso calcolato, che non esita a valorizzare il senso di ogni nota: il riferimento corre all'ariosità quasi crimsoniana di *From Under*, alla spontaneità mediterranea della title-track e al sottile gioco di inaspettate contaminazioni di generi in *Paper Charms*.
Una nota sui testi: tutti in inglese, la maggior parte scritti da Pagani con la consulenza linguistica di **Marva Jan Marrow**, cantautrice americana, che per i testi ha collaborato con Ivano Fossati, Eugenio Finardi, Lucio Battisti, all'epoca compagna di Djivas. Stando ai crediti, la collaborazione è stata accreditata solo per *Chocolate Kings* e *From Under*. *Out of the Roundabout* è stata attribuita anche a Lanzetti dal 2000. Quanto ai contenuti testuali, l'album compendia una profonda riflessione sulle storture della società dei consumi partendo dall'*American way of life* e dall'influenza ma-

CHOCOLATE KINGS edizione internazionale.

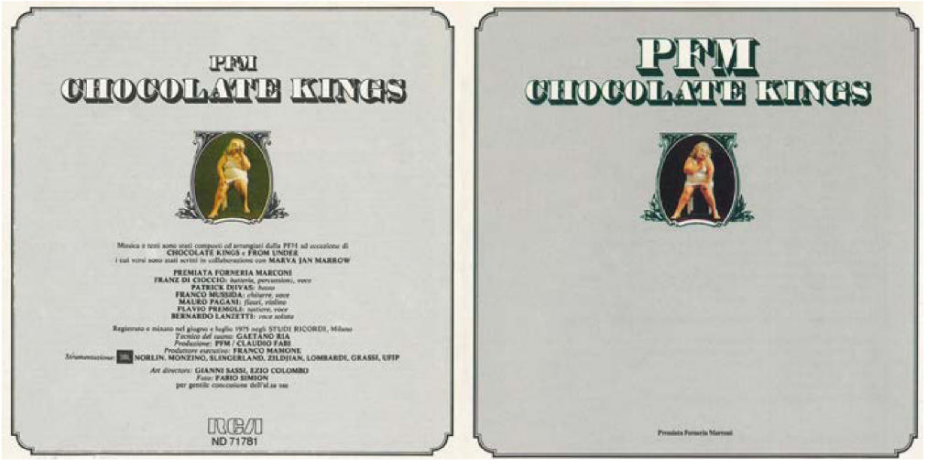
Sotto: edizione italiana di CHOCOLATE KINGS.

nipolatoria che essa ha avuto su tutta la civiltà occidentale, senza, però, necessariamente demonizzare lo Zio Sam, ma comunque criticandolo con graffiante e grottesca ironia.
La PFM, sull'onda di CK, affronterà una lunga e impegnativa tournée in giro per il mondo (Giappone, Stati Uniti, Europa), però, dopo l'estate del 1976, Pagani lascia la band verso altri lidi e per la PFM inizierà una nuova stagione. Due ottimi lavori (JET LAG del 1977 e PASSPARTÙ del 1978) ma poco capiti all'epoca, soprattutto dalla "base"; ma, d'altra parte, stavano cambiando anche i tempi. Poi bastò una chiacchierata a Tempio Pausania con un certo **Fabrizio De André** per intraprendere altre eccitanti avventure.

ANALISI DEL DISCO

➞ ***From Under***: fa capire subito che questo è un album di contrasti eccellenti. Per comprenderlo basta l'attacco "fortissimo" della frase all'unisono di violino, basso e chitarra alternato a quel lungo Sol dell'organo in "pianissimo" (notare il lavoro di Premoli sui drawbar dello strumento). Un bello shock che si ripete due volte, prima dell'esordio vocale di Lanzetti, interrotto da una cellula ipercinetica di organo (1'11" e 1'39"), quasi una variante dell'attacco iniziale.
Il canto si dipana, si flette e si muove con naturalezza fino a sfociare nel tema arioso (tema A), sorta di leit motiv sinfonico dalla marca crimsoniana che non cela parentele lontane con quello di *Appena un po'* da PER UN AMICO, (1'55"). Questo motivo si darà il cambio per tutto il pezzo con un altro elemento di contrasto (2'08" – tema B), quello più vivace e rutilante in cui la band al completo esce allo scoperto con notevoli aperture solistiche di Mussida e Premoli. A cesura dell'avvincente tenzone, una melodia, interpretata da Lanzetti, che, pur non distanziandosi dall'impianto armonico, si pone come un episodio inedito all'interno del brano (2'33" – "*So providence kindhearted lady…*") per poi discendere verso il tema A.
La composizione sembra quasi comportarsi come una sinfonia in forma sonata perché a 3'23", complice una dissolvenza, è come se avesse esaurito una sorta di esposizione, per poi procedere con un eventuale sviluppo che, però, ingloba anche una ripresa dominata dal salto tra le due polarità dei temi A e B. Proprio talune felici espressioni sinfoniche non sono affatto il déjà vu di una passata stagione, semmai il compimento di un percorso calcolato, che non esita a valorizzare il senso di ogni nota.

➞ ***Harlequin***: anche qui non si sfugge da quella che potrebbe apparire la regola – mi verrebbe da dire – "bipolare" del disco. Due anime, in questo caso, una ballad acustica e un baccanale rock sfonda timpani.
Il piano elettrico introduce il tema portante sulla tonalità di Do maggiore, ma gli accordi successivi godono di felici intervalli di quarta, settima e nona con flessioni a tratti modulan-



ti in compagnia di una chitarra acustica in fingerstyle: il canto di Lanzetti si libra leggero con il sostegno della ritmica caracollante di Di Cioccio e Djivas e con qualche spennellata di violino.
Il percorso sale, sembra, a un certo punto, volere esasperare una tensione melodica (1'49") che, però, si arresta per ritornare al tema iniziale della strofa successiva; ma è come se ci fosse arrivato un avvertimento, l'annuncio di un cambio radicale. Una sorpresa che arriverà, però, alla fine del secondo blocco strofico.
A 3'14" è come se tutta la band prendesse la rincorsa per un esaltante salto nel vuoto (quasi un "folle volo" di dantesca memoria) verso una possibilità musicale ancora da esplorare e da "inventare" (proprio nel senso di "scovare", "cercare"). Si tratta di una cellula ostinata ripetuta ben 18 volte su uno zoppicante asse poliritmico che oscilla tra battute irregolari di ritmi binari e composti: si tira la corda fino a quando si spezza (3'47") e ogni energia repressa si libera in un vorticoso episodio rock jazz in cui si distingue ogni individualità solistica. *In primis* il violino scatenato di Pagani (e sullo sfondo pure il suo flauto), quindi il Moog di Premoli e la chitarra di Mussida.
A 4'39" si inserisce una nuova parte cantata che conferisce una maggiore personalità all'altra anima di *Harlequin*, vivacizzata dalla reprise del tema ostinato poliritmico e da una cesura (5'26") in cui si combinano all'unisono, con la fissità di una pietra miliare, organo e chitarra acustica.
La coda in dissolvenza (6'28") scioglie il cuore accidentato del brano in un saliscendi cromatico dal sapore ipnotico: è il raccordo con la ripresa e il finale del primo tema, ma, in questo caso, il motivo è messo in evidenza dai flauti sovraincisi di Pagani, circoscrivendo la chiusa in un'atmosfera in bilico tra gli esperimenti negli studi della Manticore (*Old Rain*) e i King Crimson degli esordi.

«Evoluzioni di stile e di stili: CHOCOLATE KINGS si apre, qua e là, a soluzioni jazz rock sviluppate in naturale autonomia»

→ ***Chocolate Kings***: all'epoca c'è stato chi – provando a recensirla – si fermò all'aspetto ritmico e non esitò a derubricarla come un remake di *Celebration*. Certo, la conservazione di quello spirito balzellante c'è, non ci sono dubbi (è la tarantella). Per cogliere l'avanzamento musicale della band bisognerebbe provare ad andare più a fondo, mettere in controluce il complesso lavoro di scrittura contrappuntistica tra le varie "voci". Sono in sei ma suonano come un'orche-

Sopra: «Ciao 2001» del 2 novembre 1975. A destra: copertina di SUONARE SUONARE.

stra e non tutte le parti mirano all'unisono: provate a selezionare uno strumento e coglietene gli "incidenti" con gli altri lungo il percorso: un caleidoscopio di incastri (e ben oltre la festosa danza mediterranea).
È una canzone che sfugge a qualsiasi schematizzazione classica: le stesse strofe talvolta possono assumere funzioni ambigue di ritornello o di bridge (ma nella scrittura testuale del progressive capita). Al di là di tale apparente anomalia, la canzone mostra al suo interno una successione coerente e variata di moduli ben precisi:
0' 01" Incipit STROFA A per voce e chitarra in fingerstyle ("*When I was born they came to free us*")

- 0' 24" La tarantella con il Moog (TEMA A)
- 0' 30" STROFA A
- 0' 42" TEMA A
- 0' 53" STROFA B in coro ("*So sorry…*")
- 1' 13" Frase strumentale chitarra e violino su bassi discendenti e ascendenti (TEMA B)
- 1' 28" TEMA A
- 1' 39" STROFA C ("*Her supermarket kingdom…*")
- 2' 01" TEMA B
- 2' 12" Intermezzo strumentale
- 2' 29" STROFA C
- 2' 40" STROFA B
- 2'57" TEMA A
- 3' 09" STROFA A (prima strumentale di chitarra, poi voce)
- 3' 32" TEMA A
- 3' 44" Coda strumentale sugli accordi della STROFA C

Alcune piccole annotazioni a margine: il ritmo, davvero, oscilla tra America e Mediterraneo, tanto che all'inizio, sulla strofa A, ha un profilo vagamente swing, ma poi esplode in una cavalcata in 6/8 degna della miglior pizzica. Quel coro della strofa B ("*So sorry…*") vede una PFM in cui cantano tutti come ai tempi de *Il banchetto*, ma anticipa qualcosa che succederà, in tutt'altro contesto musicale, con *Sogno americano* di SUONARE SUONARE (1980) e, guarda un po', anche lì si parla degli USA.

➞ ***Out of the Roundabout***:
sembra emergere da lontano grazie alla sequenza riverberata dei due accordi di chitarra classica, che si ripetono in maniera ipnotica e incoraggiano l'avvio della parte cantata (Strofa A). C'è anche spazio per qualche pertinente rifinitura da parte del piano elettrico Fender Rhodes suonato da Premoli con apprezzabili mosse jazzistiche.
Stop a 1'35", proprio due secondi ed entra in campo una nuova idea musicale che alza la dinamica (Strofa B – "*New all the seasons run together…*") e si pone come un episodio isolato, una sorta di ponte verso ulteriore nuovo motivo (da 2'05"), introdotto da chitarra e armonizzazioni di basso con la melodia di Lanzetti in crescendo (2'12") fino all'apice, in cui notiamo un'evoluzione strumentale folkeggiante di chitarra e violino all'unisono (2'55"), presaga di qualche atmosfera di JET LAG. Questo gioco di variabilità sonora dura fino a un'altra cesura che apre al centro musicale del brano: a 4'29" una frase velocissima di chitarra acustica ripetuta più volte da Mussida a cui fa da corredo un intervento, altrettanto accelerato, di note staccate dell'organo, suonato da Premoli con i drawbar aperti. Un po' come in *Harlequin*, anche qui si attende che la bomba scoppi e faccia rumore: così sarà con il solo di piano elettrico (5'27"), quasi una specie di estratto dall'immaginario so-

Franz Di Cioccio dal vivo con la PFM negli anni Settanta.

noro dei Weather Report o dei Return to Forever. Lanzetti si infila e lo fa con precisione interpretativa, inserendo elementi variati della Strofa B (da 5'45"). A poco a poco si va in dissolvenza e si riparte dal ritornello del Tema A, non cantato ma arpeggiato da Mussida (6'40"), con una perfetta chiusura ad anello sulla reprise dello stesso Tema A.

«In CHOCOLATE KINGS il gruppo suona come un'orchestra e non tutte le parti mirano all'unisono: un caleidoscopio di incastri»

➡ ***Paper Charms***: la sua scrittura è in linea con il generale stato di grazia della band. Lanzetti "suona" la voce, modulando la scrittura dettata dallo spirito iniziale, come se fosse quasi una "toccata": è un canto itinerante sulla partitura.
Le prime note sono alquanto dissonanti e poi, dopo poche battute, entra la sua voce su un tappeto di Si bemolle maggiore di organo che si fa subito soul (Strofa A). È proprio così: questo Lanzetti non ricorda (più) Peter Gabriel, semmai Solomon Burke o Percy Sledge: un timbro caldo e rassicurante perché trasmette emozioni, sulle ali di un giro armonico tra corale bachiano e gospel.
Da notare anche l'arrangiamento sottostante alle progressioni organistiche, sorrette da un Moog (1'20") che emerge lentamente come un fiato (anzi, un sospiro), seguito dal flauto (1'26"). Il vertice a 1'59" e lì sono brividi generati da una nota acuta vibrante posta in alto a indicare la direzione che verrà, ovvero la fanfara (Tema A) suonato da un flauto e, probabilmente, da un ottavino (2'07"): è solo un accenno, però, perché poi si riparte dalla Strofa A fino a uno stop. Così a 3'02" ritorna il Tema A, introdotto da quattro accordi perentori (Mi bemolle maggiore, Fa maggiore, Do minore e Fa maggiore), in cui si innesta una Strofa B (3'35" – "*Cross the drums…*") assai accidentata e messa in rilievo dall'avvicendamento motivico tratto dal Tema A che va e torna, dichiarandosi elemento trainante di tutta la composizione. Da sottolineare una frase di chitarra reiterata più volte e trattata con il riverbero (4'06" e 6'52"), posta quasi a segnale. Da 4'26" si apre una ampio varco strumentale, prima introdotto da note di pianoforte e chitarra, quindi dominato da una pregevole cadenza di violino (4'46"), come se fosse quasi un'improvvisazione live alla *Altaloma*: Pagani è il protagonista e il suo strumento è libero di muoversi ma, al tempo stesso, non dimentica di citare il Tema A (5'42") fino a un'accelerazione di metronomo volta a condurci alla reprise del blocco costituito dalla Strofa B fino alla conclusione: come da tradizione (progressive), si finisce laddove tutto era iniziato (la Strofa A); ma in questo caso l'ultimo sforzo di Lanzetti è accompagnato da un pianoforte classico, sostenuto dal tappeto d'organo e il Moog "fiatistico", tra rutilanti lanci di batteria e quell'acuto che serra ogni suono come un sipario calato alla fine di uno spettacolo (a 33 giri).

Un ringraziamento a Iaia De Capitani, Franz Di Cioccio e Patrick Djivas, nonché all'amico batterista Pierpaolo Tondo per avermi aiutato in alcune questioni ritmiche e metriche.

Ci si diverte in studio…

Una nuova idea per l'Equipe

Nel giugno 1974 l'**Equipe 84**, guidata sempre da **Maurizio Vandelli**, si appresta a pubblicare SACRIFICIO, che sarebbe stato il loro ultimo album negli anni Settanta. L'opera profumava di rock progressivo, come il precedente DR. JEKYLL E MR. HYDE (uscito nove mesi prima) anche per la presenza di **Paolo Siani** alla batteria e di **Ricky Belloni** alla chitarra, entrambi ex **Nuova Idea**.

Testo: **Guido Bellachioma**

Il gruppo nasce agli albori del beat a Modena con **Maurizio Vandelli**, **Franco Ceccarelli**, **Victor Sogliani** e **Alfio Cantarella**. Prima esistono varie formazioni che si fondono o scambiano i componenti, tra cui Francesco Guccini. Nell'autunno 1964 appare per la prima volta la sigla **Equipe 84** e subito dopo la band pubblica il 45 giri *Canarino va*, inno del Modena calcio, allora in serie A. Poco successo ma l'esposizione serve a colpire l'attenzione di Armando Sciascia, boss della Vedette (Pooh, Metamorfosi, Cadmo, Panna Fredda) che offre loro il primo contratto discografico. Con la Vedette l'Equipe incide sette sin-

Da sinistra: Maurizio Vandelli, Paolo Siani, Thomas Gagliardone e Victor Sogliani.

goli e l'album di esordio nell'ottobre 1965 (EQUIPE 84). Nel 1966 passa alla Ricordi, trascinata in tribunale da Sciascia per la rottura del contratto. Alla Ricordi esordisce con un singolo di grande successo: *Io ho in mente te*, cover di *You Were In My Mind* (Ian & Sylvia, Crispian St. Peters, We Five, Barry McGuire). Seguono molti singoli dall'eccellente riscontro e tre album, IO HO IN MENTE TE (1966), STEREOEQUIPE (1968), ID (1970), più CASA MIA (1971) come Nuova Equipe 84. Con l'avvento degli anni Settanta e il diminuire del successo il gruppo si trasferisce all'Ariston, per cui incide i due album più in *odor* di rock progressivo: DR. JEKYLL E MR. HYDE (1973) e SACRIFICIO (1974). In seguito alcuni 45, poi l'avventura, almeno quella con Vandelli, si chiude nel 1979 dopo l'annuncio che l'Equipe sarebbe stata presente al "Concerto per Demetrio Stratos", 13 giugno all'Arena Civica di Milano, ma dove non suonò.

Una nuova idea alla corte dell'Equipe

Il passaggio dalla Ricordi all'Ariston segna anche l'ennesimo cambio di formazione, con l'inserimento del tastierista **Thomas Gagliardone** al posto di **Dario Baldan Bembo** e di alcuni artisti nel giro della nuova etichetta: **Donatella Bardi** (Claudio Rocchi), **Alberto Camerini**, **Hugo Heredia** e, soprattutto, **Paolo Siani** (Nuova Idea). Siani entra nella band per sostituire Alfio Cantarella e ci rimane sino al 1977 inoltrato, prima di abbandonare la musica per molti anni (nel 2010 ricomincia a pubblicare dischi con la sigla Paolo Siani feat. Nuova Idea). Siani racconta la sua esperienza con l'Equipe.

La copertina è opera di Marisa Braga.

Equipe 84
SACRIFICIO
Giugno 1974 – Ariston AR/LP 12134

Lato A
…e Lucifero disse – 3:57
Sacrificio (gli dei) – 5:06
La montagna sacra – 6:36
Porte chiuse – 4:51
Un cavallo… un amore – 2:13

Lato B
Mercante senza fiori – 3:49
Se c'è – 5:45
Risvegliarsi un mattino – 5:37
L'attore – 3:10
Dicono… – 5:43

Registrazione e missaggio: Studi Ariston (Verde e Rosso) di Milano
Fonici: Roberto Di Muro Villicich e Gianni Prudente
Produzione: Maurizio Vandelli
Foto: Antony Fabiani
Copertina: riproduzione di un'opera del pittore Gian Luigi Verdi – In allegato una litografia di Gian Luigi Verdi
Grafica: Marisa Braga
Nota di presentazione: Nantas Salvalaggio
Idee e collaborazione: Guido Guglielminetti

Alfio Cantarella: batteria ● Thomas Gagliardone: tastiere, pianoforte, voce ● Victor Sogliani: voce, basso ● Maurizio Vandelli: voce, chitarre, sintetizzatori, Hammond ● Paolo Siani: percussioni ● Ricky Belloni: chitarra ● Alberto Camerini: chitarra ● Gianni D'Errico: cori ● Gianni Faré: direzione archi, voce ● Lalla Francia: cori ● Hugo Heredia: sax, flauto ● Lella Guaira-Prudente: cori, pianoforte ● Guido Guglielminetti: basso

Tutto cominciò così

Quando uscii dalla Nuova Idea, dopo la pubblicazione dell'album finale, CLOWNS (1973), andai in tour con i **Jet** nell'estate 1974 (futuri Matia Bazar, portati all'Ariston da Siani stesso, che incise con loro il primo singolo nel marzo 1975, *Stasera… che sera!* e lo strumentale *Io, Matia* nel 33 giri di debutto; il resto dei brani fu inciso da **Giancarlo Golzi**, proveniente dal Museo Rosenbach). In quel periodo fui ingaggiato come batterista fisso per tutte le produzioni Ariston: uno dei primi artisti per cui lavorai fu Vandelli e la sua Equipe 84.

Non solo percussioni

Con la band ho partecipato agli ultimi due Lp. Incontrai Vandelli allo Studio Miura di Milano, dove aveva già registrato alcuni brani di DR. JEKYLL E MR. HYDE. Nonostante sia citato solo come percussionista in effetti registrai la batteria in quasi tutte le canzoni di JEKYLL e SACRIFICIO. Succedeva spesso all'epoca.

I brani di SACRIFICIO

E Lucifero disse: Vandelli lo ha realizzato da solo durante le pause dal lavoro di gruppo, si è messo a giocare con gli effetti e ha tirato fuori una introduzione dal sapore quasi sperimentale. In realtà il mio ruolo è stato quello di semplice spettatore in studio.

Sacrificio (gli dei): Vandelli fu abile a tirare fuori brani finiti da vere e proprie jam session notturne. Io, Guido Guglielminetti al basso, Ricky Belloni alle chitarre e lui, dopocena, cercavamo ritmiche particolari e *Sacrificio* ne è l'esempio lampante. È suonato tutto sui levare dalla sezione ritmica (alla rovescia insomma) e cantato da Gianni Faré e Vandelli, anche all'organo Hammond.

La montagna sacra: Mi piace molto pur se questa canzone fu tanto impegnativa per me. Partendo dal giro di chitarra, costruito in studio da Ricky e Maurizio, mi ritrovai per la prima volta a fare i cori con Vandelli (non l'avrei mai immaginato fino a qualche anno prima). Belli gli interventi al sax di Heredia e dei sintetizzatori di Maurizio.

Porte chiuse: È il brano registrato nella maniera più tradizionale. Composto musicalmente da Lella Guaira, che suona anche il piano, allora moglie di Gianni Prudente, fratello di Oscar (cantautore che ha inciso con Ivano Fossati appena uscito dai Delirium) e fonico di studio insieme a Roberto Di Muro Villicich. Preparammo l'arrangiamento in sala, poi Gagliardone cantò le strofe.

Un cavallo… un amore: Fu realizzato da Ricky e Maurizio in piena solitudine e autonomia. È una breve e romantica ballata acustica.

Mercante senza fiori: Composto da **Gianni D'Errico**, sfortunato cantautore morto nel settembre 1975. Con Maurizio curammo la produzione del suo unico album, ANTICO TEATRO DA CAMERA, stampato dall'Ariston proprio nel mese della sua scomparsa ma distribuito all'inizio del 1976. Questo brano segna il mio passaggio da collaboratore esterno a membro dell'Equipe a tutti gli effetti. Lo registrammo prima di *Sacrificio*, in tempo utile per presentarlo al Disco per l'Estate di quell'anno a Saint Vincent: fu un lavoro lungo e laborioso, considerando i limiti tecnici dei tempi e l'esiguo numero di tracce a disposizione (16) ma il risultato, secondo me, fu realmente importante, anche considerando che praticamente lo realizzammo solo Maurizio ed io.

In alto da sinistra: interno copertina SACRIFICIO, «Ciao 2001» (4 novembre 1973), copertine dell'album DR. JEKYLL E MR. HYDE e del 45 giri *Io ho in mente te*.

Etichette del 33 giri SACRIFICIO.

*Se c'*è: Anche in questo caso Guglielminetti e io trovammo una ritmica particolare per arrangiare le strofe. Il brano è strambo, composto da due parti completamente diverse tra loro ma con splendide voci, realizzate dal solo Vandelli.

Risvegliarsi un mattino: Adoro questo momento un po' beatlesiano, cantato in maniera superba da Vandelli. L'unica nota negativa è che per realizzare il suono del rullante impiegammo una giornata intera.

L'attore: In questa occasione ebbi modo di conoscere bene Victor Sogliani, che fino ad allora non avevo visto in studio, e la sua grande umanità. Mi chiesero di suonare la *pancia*! Cercavano un suono diverso dal campanaccio e decisero che il timbro delle sberle sulla mia pancia fosse l'ideale. Mentre "incidevo" in quello strambo modo entrò in studio tutta la direzione dell'Ariston: presidente direttore artistico ed editoriale. Naturalmente l'imbarazzo fu notevole.

Dicono: Altro esempio di come Maurizio a volte facesse quasi tutto da solo. I cori sono diretti da Lalla Francia. Cinque minuti che racchiudono quasi una suite psichedelico-sinfonica con aperture pop.

In studio

Registrammo negli studi Ariston di San Giuliano Milanese, esattamente nel Verde e nel Rosso per le cose più semplici. I registratori erano Studer 24 tracce in quello Verde e solo otto nel Rosso, dove il mixer, piuttosto compatto era sempre della Studer, con ascolti Klein+Hummel; in quello Verde il mixer era Telefunken con un mare di canali ed enormi casse JBL per l'ascolto. Fu con DR. JEKYLL che mi resi conto dalla padronanza di Vandelli nello sfruttare le poche risorse tecniche disponibili, unita alle infinite gag improvvisate per allentare ogni tipo di tensione in studio. Era un approccio molto diverso da quanto fino a qualche mese prima succedeva con la **Nuova Idea**, dove l'ansia dominava le sessioni di registrazione. Entrai in formazione nella primavera 1975. Lavorammo molto, dal vivo e in televisione: oltretutto mi fu affidata la segreteria del gruppo, cioè l'incarico retribuito d'interfacciarmi con la stampa, l'impresario (il mitico Bibi Ballandi) e qualsiasi altra cosa non riguardasse il suonare. Ancora faccio fatica a credere che quel gruppo leggendario, visto pochi anni prima a Genova durante una festa della rivista «Ciao Amici», fosse diventata una realtà per me importante. Di SACRIFICIO in concerto eseguivamo solo *Mercante senza fiori*, il resto della scaletta era costituita da brani del loro repertorio più famoso: *29 Settembre*, *Io ho in mente te*, *Auschwitz*, *Tutta mia la città*, *Un angelo blu*, *Nel ristorante di Alice*, *4 marzo 1943* ecc.

Alla fine del 1974 usciva **THE LONG HELLO**, album strumentale dei **Van der Graaf Generator** senza Peter Hammill. Il progetto nacque in Italia dall'incontro tra il fiatista David Jackson e il chitarrista Pietro Messina, per poi essere inciso in una fattoria diroccata nel Galles, adibita a studio di registrazione. In occasione del cinquantennale dalla pubblicazione, abbiamo raccolto i ricordi dei due principali protagonisti.

Come gli astronauti

Testo: **David Jackson**

Cinquant'anni! Devo ammettere che non me n'ero accorto. Sarebbe da scrivere un libro. Partiamo dal fatto che nei Van der Graaf Generator all'epoca c'era un po' di frustrazione. Io, Hugh (Banton) e Guy (Evans) ci ritrovavamo spesso a suonare in trio mentre Peter (Hammill) era occupato a cazzeggiare con le interviste… o magari con le ragazze! Però devo dire che ci piaceva molto suonare insieme. A un certo punto, dato che mia moglie Sue aveva la possibilità di usufruire gratuitamente di una casa di campagna molto carina a Pentre Wern, in Galles, ci trasferimmo lì e decidemmo di vivere per un po' insieme. Coinvolgemmo anche **Nic Potter**, ex bassi-

Un saluto lungo cinquant'anni

sta dei VdGG, che si portò appresso degli altri amici. Nello stesso periodo, un altro nostro amico ed ex roadie, **Dave Anderson**[1], stava cercando di allestire il suo studio di registrazione a Cefn Coch, una vallata a circa quindici chilometri di distanza da dove risiedevamo. Per raggiungere la struttura, poi ribattezzata Foel Studio[2], ci voleva più o meno un'ora. Era abbastanza malridotta, specialmente la cucina con il tetto sottile in lamiera … ma Dave non si perse d'animo e la trasformò nella sala regia. Affittammo un pianoforte a coda, che ho avuto il piacere di suonare, poi utilizzato anche da Hugh. I vari strumenti vennero posizionati ognuno in una diversa camera della fattoria: c'era la stanza per la batteria, quella per il basso, quella per la chitarra… ottimo per la separazione del suono. L'unico problema è che quando suonavamo tutti insieme non potevamo guardarci, perché ognuno lo faceva in un posto diverso. E neanche il tecnico del suono, nel nostro caso Hugh, poteva vedere i musicisti dalla sala regia. Dave aveva acquistato il mixer valvolare a otto tracce dagli studi londinesi della Polydor: a quanto pare era quello con cui **Jimi Hendrix** aveva registrato ELECTRIC LADYLAND, e sicuramente lo stesso che avevamo utilizzato con il mio primo gruppo, gli **Heebalob**, nel 1968. Ci volle parecchio tempo per pulire e sistemare tutto, equipaggiare lo studio e creare i collegamenti audio: del resto la fattoria era a malapena abitabile e non era mai stata utilizzata come studio di registrazione in precedenza. A Pentre Wern mia moglie Sue si occupava di tutta la parte organizzativa e di preparare da mangiare, mentre diversi amici facevano capolino contribuendo a rendere l'atmosfera molto piacevole. In

1. Prima di entrare a far parte degli Hawkwind come bassista, Dave Anderson era stato uno dei candidati a rimpiazzare Nic Potter nei Van der Graaf Generator, subito dopo la pubblicazione di H TO HE WHO AM THE ONLY ONE (1970).
2. Nel corso degli anni i Foel Studio sono diventati uno degli studi di registrazione residenziali più importanti della Gran Bretagna. Tra gli artisti che hanno registrato ai Foel ci sono Amon Düül II, Fish, Gong, New Model Army, Peter Hammill, Porcupine Tree, Scritti Politti, Ozric Tentacles e tanti altri.

Nella pagina accanto: David Jackson. La copertina dell'album fu realizzata da Paolo Paglia, mentre la scritta era di Peter Hammill.

David Jackson, Guy Evans, Hugh Banton & friends
THE LONG HELLO
(United Artists, 1974)

Side One
Fairhazel Gardens
(David Jackson, Pietro Messina) – 7'56"
Looking At You (David Jackson) – 6'16"
I've Lost My Cat (David Jackson) – 8'28"

Side Two
The Theme From (Plunge)
(David Jackson) – 5'31"
The ObSession (Pietro Messina) – 5'32"
Morris To Cape Roth (David Jackson) – 6'33"
Brain Seizure (Hugh Banton) – 4'01"

David Jackson: assorted saxophones, flute, piano ● Hugh Banton: all instruments on *Brain Seizure*, bass on *The ObSession* ● Guy Evans: drums ● Pietro Messina: electric guitar, acoustic guitars, piano ● Nik Potter: bass ● Ced Curtis: electric guitar, bass on *Fairhazel Gardens*

sala lavoravamo fino a quando riuscivamo a stare in piedi e a un certo punto perdemmo la concezione del tempo, come accade agli astronauti nello spazio: non aveva più importanza se fosse giorno o notte. A volte iniziavamo a lavorare alle quattro di mattina e proseguivamo per ventotto ore di seguito. Siamo stati nel Galles per tutto il mese di settembre 1973, anche se per registrare ci abbiamo messo circa due settimane. All'inizio la priorità era costruire lo studio di registrazione e aspettare che arrivassero gli strumenti… e i musicisti. Siamo rimasti fermi a Pentre Wern per parecchio tempo. Avere con noi Pietro Messina, chitarrista e liutista, è stato qualcosa di magico, sia dal punto di vista dell'apporto musicale che da quello compositivo (Fairhazel Gardens, The ObSession). Insieme a lui c'era anche un altro amico italiano, il Dott. Giancarlo Bertoni, purtroppo scomparso nel 2020 per il Covid-19. Fortunatamente Giancarlo faceva da interprete perché Pietro non sapeva una parola di inglese.

Riguardo alle sessioni di registrazione vere e proprie, ci sarebbero un sacco di storie da raccontare. Un giorno siamo arrivati e abbiamo trovato un milione di tipule (insetti della famiglia dei ditteri) ad attenderci nella cucina/regia: a quanto pare avevano deposto le uova sul soffitto e si erano schiuse tutte insieme. Cercammo di farle uscire gentilmente, ma continuavano a rientrare. Alla fine ci volle un badile per rimuovere i cadaveri! Un'altra storia divertente è quella legata alla sparizione di Hugh mentre era andato in studio per riparare alcune apparecchiature che si erano guastate. I telefoni cellulari sarebbero arrivati solo vent'anni dopo, quindi non potemmo fare altro che organizzare una spedizione di soccorso.

Quando arrivammo lo trovammo intento a ultimare la registrazione di una sua composizione – Brain Seizure – che aveva inciso completamente da solo durante la notte, suonando tutti gli strumenti! Ormai aveva passato troppo tempo a fare l'ingegnere elettronico o il tecnico del suono: era arrivato il momento che il musicista che era in lui tornasse a brillare!

Il titolo dell'album, THE LONG HELLO, venne coniato da Peter Hammill, dato che effettivamente passò un sacco di tempo da quando iniziammo a lavorarci fino al momento in cui l'album è stato finalmente pubblicato. Ho suonato su tutte le tracce e mi ha fatto veramente piacere, anche se poi non siamo riusciti a promuoverlo nella maniera giusta. La sua realizzazione rimane qualcosa di speciale, così come il tipo di rapporto che si è creato tra tutte le persone coinvolte. Mentre eravamo a Pentre Wern registrammo anche qualche demo. Credo che alcuni di quegli spunti siano finiti su 1 THE LONG HELLO VOLUME 4. Poi infatti sono seguiti altri capitoli, con Guy quasi sempre nel ruolo di tramite tra i vari musicisti, eccetto forse per il terzo che ho coordinato io. Alcuni volumi sono stati pubblicati tra una *reunion* dei Van der Graaf Generator e l'altra, altri quando i VdGG ormai non esistevano più. Indubbiamente l'Italia era diventata una parte importante nelle nostre vite. Quando siamo tornati in Italia nel 1973 per accompagnare Peter, senza dirci niente hanno pubblicizzato i concerti come se fosse una nostra *reunion*! Ho lasciato il gruppo nel 1977. Era un lavoro duro, forse troppo impegnativo. Eravamo esausti. Non c'è da meravigliarsi che la band si sia sciolta e riunita così tante volte, ma la decisione è sempre stata di Peter. Alla fine degli anni Ottanta con Hugh e Guy siamo tornati proprio ai Foel Studios per registrare GENTLEMEN PREFER BLUES. Purtroppo tanti hanno capito male il titolo e lo hanno chiamato "Gentlemen Prefer Blonds". :-) Però è stato sempre bello suonare e improvvisare noi tre insieme, in maniera molto spontanea e originale, anche se sempre di corsa.

LUCA FIACCAVENTO

Un salto nel presente

Dal momento della sua uscita dai Van der Graaf Generator alla fine del 2005, David Jackson ha inanellato una serie impressionante di collaborazioni con altri artisti, molti dei quali italiani: Osanna *in primis*, ma anche Mangala Vallis, N.Y.X., Ellesmere, The Rome Prog(G)ject, Marco Lo Muscio, Ingranaggi della Valle, Alex Carpani, Garybaldi, Not a Good Sign, OAK, Andrea Chimenti… KEEP YOUR LANE, realizzato durante il lockdown e pubblicato poche settimane fa insieme al vecchio amico batterista e polistrumentista René Van Commenée, è un ottimo modo per entrare nel suo mondo sonoro. Tra le tracce dell'album trovano infatti spazio interessanti rielaborazioni di brani frutto di queste e altre collaborazioni (ad esempio una nuova versione di *Felona* delle Orme), brani inediti e anche una vera e propria chicca: una nuova registrazione strumentale di *Pioneers Over C* dei Van der Graaf Generator (H TO HE WHO AM THE ONLY ONE, 1970) con Colin Edwin al basso, ex Porcupine Tree.

Copertine di THE LONG HELLO VOLUME FOUR, GENTLEMEN PREFER BLUES e recensione dell'album («Ciao 2001»).

«Siamo stati nel Galles per tutto il mese di settembre 1973, anche se per registrare ci abbiamo messo circa due settimane»
David Jackson

DAVID JACKSON, GUY EVANS, HUGH BANTON and FRIENDS
The long hello
(United Artists)

Jackson, Evans e Banton — li ricorderete certamente — sono tre quarti dei disciolti Van der Graaf Generator, senza il cantante Peter Hammill. I "friends" sono Nic Potter, bassista che pure ha legato il proprio nome al generatore elettrico; Cee Curtis, chitarrista in un'edizione dei Rare Bird; e Piero Messina, polistrumentista veneto uscito dal conservatorio che ha catalizzato la formazione del gruppo provvisorio e la realizzazione di questo LP,

concepito in Italia, dove gli ex VDGG hanno stabilito la loro patria elettiva, anche se poi registrato nel Montgomeryshire.

Si parlava di gruppo provvisorio, probabilmente per dare agli ex compagni di Hammill una chance per restare sulla cresta dell'onda. Ma da un lato persistono le voci che vorrebbero il vecchio organico completamente ricomposto; dall'altro si sa che David Jackson, l'occhialuto saxofonista che ha composto la maggior parte del materiale di **The long hello**, starebbe preparando un album « solo ».

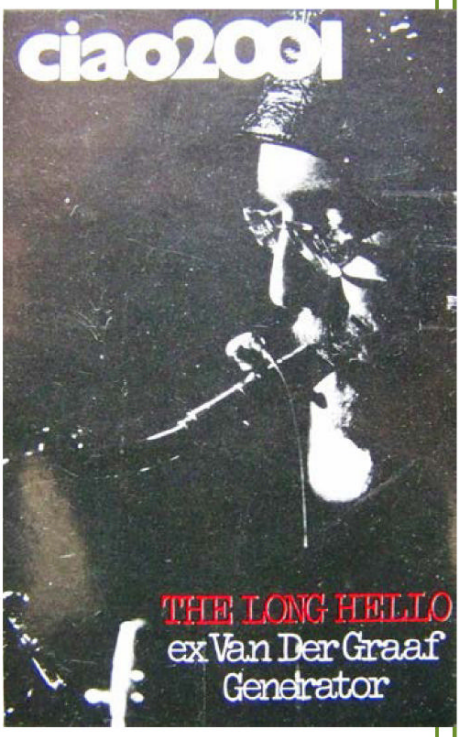
E veniamo al disco. La musica — non ci sono cantati — offre un impatto classicheggiante che i primi Van der Graaf avevano sempre ignorato. Affrancati dalla necessità di dare una corrispondenza « climatica » ai paesaggi inquietanti ed alle denunce disperate dei testi di Hammill, Banton e compagni optano per atmosfere più distese, con un disegno molto spesso semplice e lineare, alla Focus per intenderci, oppure si avventurano in strade più contorte ed intricate, ma senza toccare il registro del drammatico.

Ne esce un lavoro pulito. Le cose di maggiore spicco mi sembrano **The obsession**, il brano firmato da Messina, dall'ambiziosa sagoma intimista, **Brain seizure**, composta ed eseguita in tutti gli strumenti da Banton, che deve aver avuto in mente qualche pagina di Mozart, e **Lookin' at you**, che riassume un po' il nuovo volto più acustico del gruppo.

Tenuto conto delle incerte prove recentemente fornite dall'Hammill « solo », la definitiva riunione dei Van der Graaf dovrebbe essere, in definitiva, l'evento maggiormente auspicabile.

Quell'estate del 1973

Testo: **Pietro Messina**



Musicassetta, «Ciao 2001», 33 e 45 giri.

Cefn Coch – Montgomeryshire – Wales: una fattoria abbandonata in mezzo alla campagna gallese. Le stanze erano vuote, nessun mobile, tranne qualche sedia, e un intrico di cavi e di fili che correvano dappertutto. Hugh Banton armeggiava attorno a un mixer, controllando i ritorni dei microfoni. Stavano nascendo i Foel Studios. E arrivò un camion carico di materassi: sul momento pensai che servissero per il nostro relax. Invece no: con i materassi insonorizzammo ogni stanza. Scomparvero porte e finestre e da quel momento fu luce solo dalle lampadine e dagli accendini. Alla faccia della tecnologia! Penso a certe foto di moderni studi di registrazione, dove regnano ordine e pulizia assoluta: una consolle digitale, linda e lucente, una master keyboard, anch'essa linda e lucente, e un monitor gigante, sfavillante e carico di promesse artificiali. Niente cavi, tutto virtuale: la musica nasce per magia. Anche nel cottage di Pentre Wern facevamo molte jam session, suonando tutto quello che ci veniva in testa… da brani degli Shadows a roba di qualsiasi tipo. Mi ricordo che una sera Hugh trovò da qualche parte una raccolta di inni sacri, si mise all'organo e li cantammo tutti insieme nell'ilarità generale. Banton suonava spesso anche composizioni di Mendelssohn, e mi spiegò che per alcune parti di piano di *In the Black Room / The Tower* si era ispirato alla *Sagra della primavera* di Stravinskij. Guy, Hugh e David ascoltavano davvero musica di tutti i tipi, da quella classica dell'Ottocento e Novecento, alla roba più melodica, fino al rhythm and blues e a Stevie Wonder… in particolare allora era in classifica TALKING BOOK di Wonder, per cui nei momenti di sosta c'era sempre questo disco che continuava ad andare e andare perché a loro piaceva da impazzire. Ripensando a quell'estate del '73 mi vengono alla mente casse di bottiglie di birra al lato del mixer (Hugh ne era un consumatore seriale, e anche gli altri); David Jackson, che continuava a inventare bellissime melodie… e nuvole di fumo che riempivano le stanze, ben protette da un qualsiasi spiffero d'aria (grazie ai materassi insonorizzanti). Niente era lindo e lucente, però veniva fuori musica… e che musica!

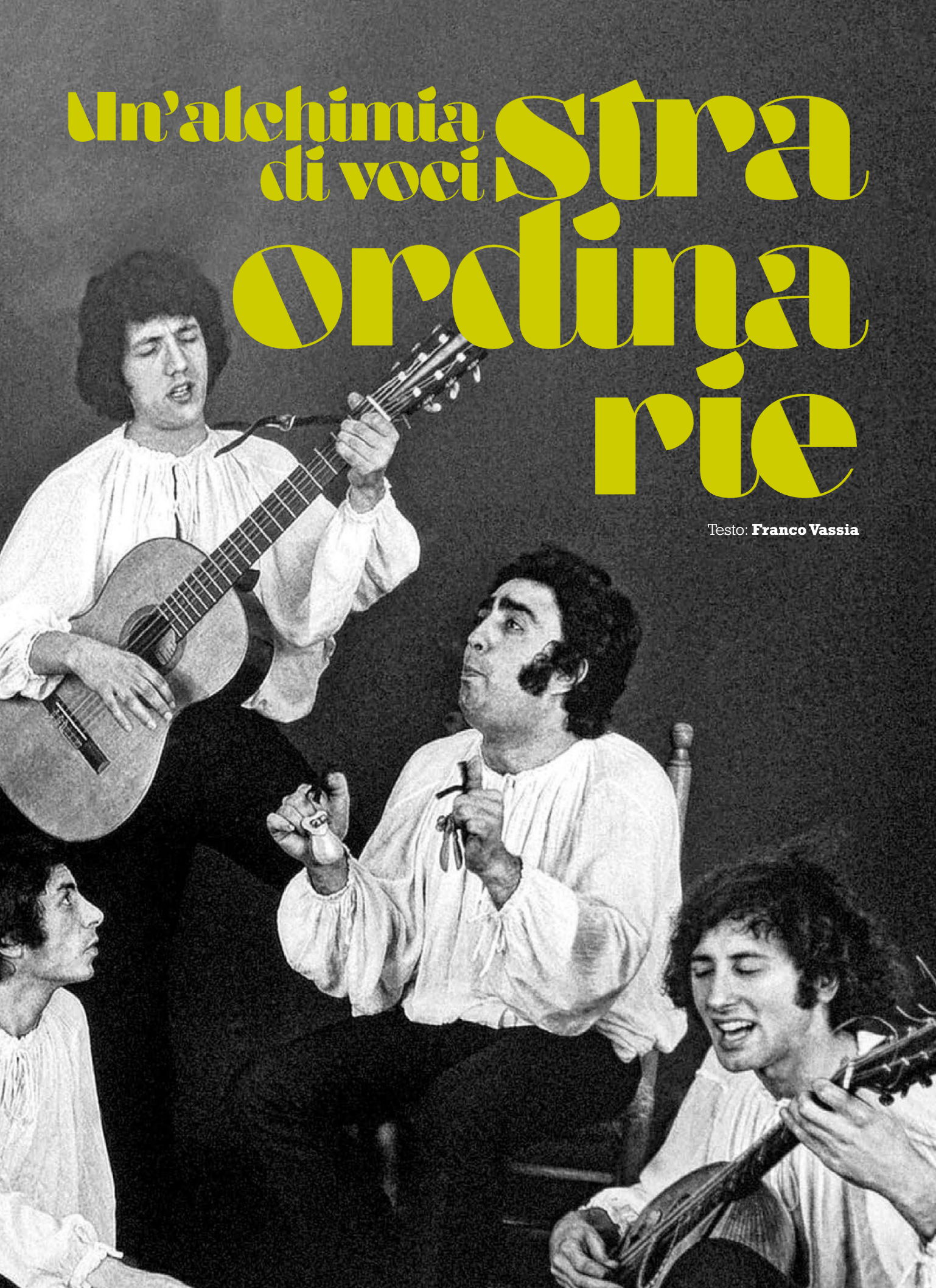
Le quattro versioni

THE LONG HELLO venne inizialmente pubblicato solo in Italia (United Artists Records, UAL 24033), dove in teoria avrebbe dovuto riscuotere più successo, con in copertina la scritta "The Long Hello by David Jackson, Guy Evans, Hugh Banton & friends" vergata da Peter Hammill su un disegno un po'naif a cura di Paolo Paglia: "Paolo si era ispirato ai monti che circondavano la fattoria" ricorda Messina. "Ogni tanto anche lui era venuto a farci visita e a seguire qualche seduta di registrazione." Solo nel 1976 l'album venne pubblicato anche in Inghilterra con una copertina differente, completamente bianca, e la scritta "The Long Hello". Di questa versione inglese esistono in realtà due edizioni: una autoprodotta e limitata a 5000 copie numerate (LTH-100-A1) in cui la scritta sulla cover è di colore nero, e una a cura della piccola etichetta inglese Butt Records (NOTT 002) con la scritta in amaranto. Su alcune copie fu anche applicato un adesivo triangolare giallo con la scritta "Van der Graaf Generator", a sottolineare la provenienza di alcuni dei musicisti presenti sul disco. Infine nel 1977 l'album venne stampato anche in Francia dalla Philips, con una tracklist differente (le due facciate furono invertite) e una copertina ancora diversa, raffigurante un'autostrada tra le nuvole e la dicitura "featuring members of VAN DER GRAAF GENERATOR 1972-74".

Tra i grandi fenomeni della nostra cultura musicale,
la **Nuova Compagnia di Canto Popolare** è uno degli esempi più fulgidi
di un matrimonio artistico celebrato sugli altari del sacro e del profano.
Ascoltiamo le storie raccontate da alcuni elementi che hanno creato la leggenda
di questo gruppo senza tempo: **Eugenio Bennato**, **Peppe Barra**,
Giovanni Mauriello, **Patrizio Trampetti** e **Fausta Vetere**.

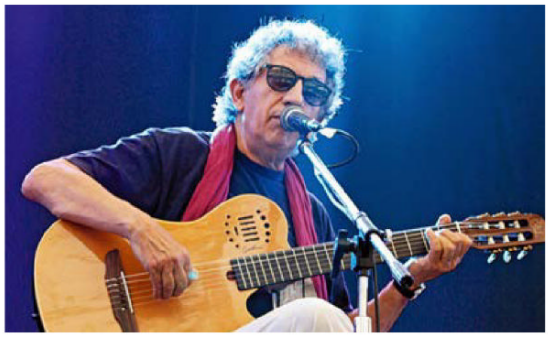
Un'alchimia di voci Stra ordina rie

Testo: **Franco Vassia**



Miscelando la tradizione popolare con la musica classica e la ricerca etnica con il rock, l'ensemble ha saputo rimodellare la nostra storia abbellendola con maschere, cipria, teatro, istinto ma soprattutto con un variegato ventaglio di eccellenti vocalità. Acqua e lava, acciaio e rugiada, ferro e fuoco, sole e tempesta. Forgiata da **Roberto De Simone** ed edificata con i più grandi talenti delle scena partenopea (Eugenio Bennato, Carlo D'Angiò, Giovanni Mauriello, Peppe Barra, Patrizio Trampetti e Fausta Vetere), la N.C.C.P. può essere considerata tra gli esempi più significativi di quel decennio che – tra la fine dei Sessanta e gli inizi dei Settanta – sembrava soffiare aria nuova nei polmoni di un possibile e nuovo Rinascimento.

Eugenio Bennato



Come nacque l'alchimia vocale della N.C.C.P.?
Nel 1969 io e **Carlo D'Angiò**, amici da sempre e per sempre, fondammo il gruppo a Bagnoli, periferia operaia di Napoli. L'idea nacque dopo uno spettacolo musicale dal titolo *Gospel Time* che ci vide impegnati nello scegliere melodie e versi del filone afroamericano dello spiritual, caratterizzato dall'intreccio di più voci e dall'andamento ritmico marcato e travolgente. Carlo, Eugenio, Gabriele, Lucia, Mario, Claudio, insieme nell'entusiasmo di una nuova generazione alla scoperta del mondo. Dal sud dell'Alabama e del Mississippi al paesaggio arido di Puglia e Basilicata, da *Nobody Knows The Troubles I've Seen* a *Padrone mio te voglio arricchire*, il passaggio fu naturale e spontaneo. La N.C.C.P. fu l'assemblaggio di voci straordinarie, **Carlo D'Angiò**, **Giovanni Mauriello**, **Peppe Barra**, **Patrizio Trampetti**, **Fausta Vetere**. Quel sound polifonico che proponeva cinquecentesche villanelle napoletane, tammurriate vesuviane, ballate siciliane e ritmi salentini, fu un'alchimia nuova che conquistò grandi platee, nel clima del folk revival italiano degli anni Sessanta. Tra quelle voci Carlo aveva la più straordinaria, un mix di potenza e di sensibilità popolare, di dolcezza e di trasgressione, che gli permise, fra l'altro, di regi-

In alto:
Eugenio Bennato.

A destra: Nuova Compagnia di Canto Popolare in una foto del periodo iniziale, quando la formazione era composta da Eugenio Bennato, Carlo D'Angiò, Patrizio Trampetti, Giuseppe Barra, Giovanni Mauriello e Patrizia Schettino.

strare una versione della *Tarantella del Gargano*, rispettosa del timbro originale del vecchio cantore Andrea Sacco di Carpino in provincia di Foggia, ma artisticamente proiettata verso il futuro. Quella versione ebbe una inaspettata diffusione, e divenne sigla di una trasmissione a puntate dal titolo *Garofano d'amore*, trasmessa con frequenza settimanale da Radiouno. E pochi anni dopo, nel 1980, fu ancora Carlo a veicolare con la sua interpretazione vocale un brano, questa volta scritto da noi, che era la sigla di uno sceneggiato televisivo, destinato a diventare un inno, potrei dire il più grande successo popolare degli ultimi decenni, cantato da milioni di ragazzi: *Brigante se more*.

La tua voce contribuiva a quella magica alchimia: a volte calda come il sole del Mediterraneo altre volte cupa come un temporale incombente.
Nella N.C.C.P. il mio specifico ruolo era soprattutto l'attenzione alla ricerca strumentale, alla scoperta e alla vivificazione di strumenti abbandonati dal tempo, alla scelta di un polveroso mandoloncello esposto tra scintillanti chitarre elettriche nella vetrina di **De Falco** a Napoli. Quel mandoloncello lo acquistai senza esitazioni e tornò a risuonare dopo decenni di silenzio. E poi la chitarra battente del grande liutaio calabrese **Vincenzo De Bonis**, che continuava a costruire quello strumento capace di disegnare a ogni semplice accordo il paesaggio potente e misterioso del Sud della storia e della leggenda. Ma contemporaneamente coltivavo ovviamente la passione per la vocalità popolare, che oltre alla cifra del canto a distesa, della voce spiegata ad attraversare i campi dei contadini o a volare dalla strada del paesino in alto fino alla finestra della donna amata, comprendeva anche un filone più intimo, e per certi versi più intenso, il canto sommesso dei cantastorie, l'interpretazione della ballata popolare, il racconto di storie e personaggi fantastici o reali. In quel cammino ebbi due punti di riferimento, due voci che mi attraevano, pur partendo da mondi apparentemente distanti. La voce del grande "cantatore" popolare **Matteo Salvatore**, che raccontava della siccità e della povertà della sua terra di Puglia, e la voce dell'atipico "cantatore" genovese **Fabrizio De André**, che solo voce e chitarra ci trasportava nelle strade di un epos aulico straordinariamente attuale e metropolitano, che parlava di re e sudditi, di ricchi banchieri e di giovani fanciulle in fiore nell'acqua dello stagno. De André mi riportava al grande **George Brassens**, figlio francese di madre emigrata dalla Basilicata, che con immediatezza vocale ci introduceva nel suo mondo di reietti e di diseredati. La ballata popolare la interpretai prima come studioso di brani scritti da altri, poi come autore o, se vuoi, come cantautore di brani che incominciai a scrivere per affrontare gli argomenti a me cari come l'identità del Sud, la "questione meridionale", il Mediterraneo, la nuova emigrazione, la coesistenza di popoli e culture diverse, la sottocultura dell'era televisiva, la globalizzazione.

Peppe Barra

RICCARDO PICCIRILLO

La voce è lo strumento musicale per eccellenza. Con la Nuova Compagnia, e successivamente come solista, l'hai talmente rielaborata da farla diventare un tuo segno distintivo.
Non sapevo neppure di avere una bella voce. L'ho curata, questo sì, attraverso lo studio, prima in preparazione e poi subito dopo, quando ho avuto la possibilità di cantare nel gruppo. Ma prima c'è stato un grande e scrupoloso lavoro per farla uscire, per potermi poi preparare alla passione verso altre voci. La mia è l'eredità di mia madre Concetta, che è stata una delle cantanti italiane più popolari. La mia voce somiglia molto alla sua. Ricordo che per il mio album MO' VENE (1992), che vinse la Targa Tenco del 1993, portammo in sala d'incisione una delle sue ultime canzoni con l'intenzione di sovrapporre la mia voce alla sua. Quando la risentimmo pensammo a un miracolo: tutti quanti in sala, ascoltandola registrata a doppia velocità, eravamo convinti di ascoltare la sua voce. Invece era la mia. Un fatto che mi colpì profondamente tanto da cancellarla. Era come se, con quella registrazione, mamma avesse voluto dirmi che eravamo ancora un tutt'uno e che non se n'era andata.

Sopra: Peppe Barra. A destra: immagine da *La gatta Cenerentola*, favola in musica in tre atti di Roberto De Simone, che debuttò nel 1976 al Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Nell'economia del gruppo qual era la valenza della tua voce?
Credo sia stata quella più potente. Perché armoniosa e leggiadra era la voce di Fausta Vetere, dolce e barocca quella di Patrizio Trampetti. Secondo De Simone, la mia era quella che più rappresentava la forza di Napoli, del Vesuvio: il fuoco, il temperamento del napoletano prorompente, il guappo.

Una duttilità che, sia in ambito musicale che teatrale, ha saputo valorizzare e amplificare la tellurica *Tammurriata nera*, opere di culto quali *La gatta Cenerentola* o *La cantata dei pastori*... Interpretazioni geniali ed estrose in grado di ribaltare gli stessi canoni, i dialoghi, gli spartiti...
Tutto quanto è iniziato quasi per gioco perché, per divertire gli amici, da ragazzo mi piaceva cambiarne le tonalità. Con la Nuova Compagnia mi sono dedicato a sperimentare con la voce, così come nel teatro, dove spesso riuscivo a fondere due personaggi in uno solo: l'uomo o la donna. Una particolarità che ho avuto fin dal mio primo teatro, quello dell'avanspettacolo, il varietà, dove con mamma cantavo i duetti. E cambiavo voce, facevo quella del bambino e della vecchia, quella dell'uomo e della donna. Cose che nascono dall'unione e dal divertimento condiviso con i Maestri d'orchestra con i quali ho lavorato per tanti anni. Con De Simone ci stuzzicavamo nel fare queste cose e, se ci divertivamo, le fissavamo per poi darle successivamente al pubblico. Tranne le nacchere non suono nessun altro strumento perché, in realtà, sarebbe stato sprecato. Una scelta che ha liberato la mia voce e anche le mie mani, perché queste agissero insieme al corpo.

Patrizio Trampetti

La tua è la voce dolce e barocca della N.C.C.P.
Ho cantato per la prima volta su un palcoscenico a undici anni, appena venti giorni dopo la morte improvvisa di mio padre. Ero un ragazzo timido e mingherlino, ma capii da solo che quella poteva essere non solo il superare il dolore che avevo dentro ma anche una probabile strada da seguire in futuro. Cantai al teatrino del convento dei Frati Francescani al Vomero, il mio quartiere, e una settimana dopo nel giornalino della Parrocchia uscì, nella recensione dello spettacolo, un "occhiello" che parlava di me: "La voce era infantile e insicura ma singolare, spinta da una forza poco comune, un soffio che non finiva mai di espandersi. Il ragazzo attaccò la seconda strofa molto piano e risalì progressivamente, tenendo la nota e facendola vibrare. La gente rispose con un mormorio di approvazione".

Quasi una voce dell'anima...
Che per me esiste ed è l'unica che riconosco. Cantare non è un esercizio di stile, la voce non la devi sentire dal di fuori ma dentro di te. Non importa se è un soffio o un fastidioso fragore come un martello che batte sull'incudine. Soltanto così puoi trasmettere un'emozione a chi ti ascolta, soltanto così puoi arrivare al cuore della gente. Un concetto di certo romantico e lontano dal pragmatismo della vita quotidiana, talmente dura e spietata anche in una dimensione a prima vista impalpabile e innocua come può essere il canto. Canto che non ho studiato, privilegiando invece la chitarra classica con il Maestro **Eduardo Caliendo** che poi, tra l'altro, era anche il chitarrista dell'ANTOLOGIA DELLA CANZONE NAPOLETANA di Roberto Murolo. Ricordo ancora quando mi portava in sala di registrazione, nell'allora, per me ragazzino, mitica Vis Radio a Mergellina. Forse è lì che ho un po' imparato a cantare o forse l'ho rubato dal canto delle Sirene.

Giovanni Mauriello

La voce è un dono divino?
Certo che lo è! Con estrema sincerità posso dire che la mia voce è un dono divino perché tutto il mio percorso artistico è iniziato grazie a lei. Avevo dodici anni ed ero in collegio a Bagnoli quando, un mattino, un istitutore, Giacomo Caridi – che era anche il maestro di musica di Edoardo, Eugenio e Giorgio Bennato – chiese chi di noi sapesse cantare. Alzai la mano tra lo stupore generale, non perché convinto di essere bravo ma per una strana forma di curiosità. Un gesto istintivo che fu presto premiato: dei dieci ragazzi scelti, rimasi soltanto io. Eravamo negli anni Cinquanta e la mia attenzione non era rivolta esclusivamente alla musica leggera di quegli anni, ma soprattutto verso il repertorio classico napoletano, quello decisamente più lirico. Tra i miei artisti prediletti c'era il famosissimo **Mario Del Monaco**, un tenore che, con la sua possente voce, riusciva a trasmettermi sensazioni bellissime. Così, nonostante la mia voce fosse piuttosto esile, per cercare di imitarlo riuscivo a trasformarla al punto tale da cambiarne anche la modulazione che non era più quella di un adolescente ma di un adulto. Una particolarità che per qualche tempo mi ha permesso di ricoprire il ruolo di cantante dei Merry Boys, il gruppo musicale del collegio. Fu così che, partecipando ai vari festival che si svolgevano nei dintorni, cominciammo a farci conoscere anche al di fuori dell'istituto. Fu in occasione di uno spettacolo organizzato al teatro Mediterraneo di Napoli per i dipendenti dell'Italsider, che conobbi Eugenio. Diventammo amici fin dal primo momento. Era la prima metà degli anni Sessanta e la Nuova Compagnia cominciava a gettare i suoi semi: con me c'erano Carlo D'Angiò, Eugenio Bennato, Lucia Bruno, Mario Malavenda, Claudio Mondella e, soprattutto, Roberto De Simone.

La Nuova Compagnia, la particolarità delle sue voci…
La particolarità sin dal primo momento è stata la caratteristica delle sue voci: tenore, baritono, mezzo soprano e basso. Gli strumenti erano la chitarra e la fisarmonica. Il grande successo degli esordi non era dovuto soltanto alla musica popolare che, in quel periodo, rappresentava una rottura con la musica imperante, quanto alla particolarità delle voci. Qualsiasi cosa cantassimo, la facevamo sempre a più voci. Un valore aggiunto, se vogliamo, alla teatrale gestualità napoletana. In quel periodo usavo una voce che potrei definire "ingolata": fu il Maestro De Simone a consigliarmi di cantare in modo naturale. Perplesso dalla sua richiesta e tormentato da un'inaspettata insicurezza, gli chiesi: "Perché? Con questa voce non vi piaccio?". E lui: "No! Anzi… Penso però che quella naturale sia ancora più bella". Lo ascoltai e, con infinita gratitudine, mi accorsi che cantando in modo naturale non mi stancavo neppure. Aveva ragione il Maestro: la mia voce era più bella, particolare e piena di armonie. Da lì è iniziato il periodo più bello della mia carriera. La voce in questo modo resiste meglio all'usura del tempo.

Fausta Vetere

…è la voce femminile del gruppo.
È stato grazie a De Simone, che ho conosciuto in RAI all'inizio degli anni Settanta, dove ero la protagonista di un programma settimanale per ragazzi. Quando mi ha proposto di entrare a far parte della Nuova Compagnia di Canto Popolare ho provato un senso strano, quasi una doccia fredda, perché avevo una cultura un po' vaga della musica folk. Brani internazionali come *Malagueña*, qualche ballata francese, ma non avevo assolutamente conoscenza di quello che potesse essere un repertorio popolare o popolaresco campano. Per cui rimasi un po' perplessa e questa perplessità gliela dimostrai pure. Lui mi disse: "Non ti preoccupare, perché ti farò partecipare alle mie ricerche e andremo nei posti dove questi balli sono nati. Ti renderai conto della bellezza di questa musica e di quanto sia parte della nostra cultura". Fu così che lo seguii nelle varie feste popolari, nei collettivi e nelle riunioni culturali dedicate non necessariamente a madonne o santi dei vari paesi. Un passo non indifferente che mi ha allontanata da quel che fino ad allora era stato il mio percorso. Mi ero diplomata al conservatorio, dove avevo seguito particolari studi sulla voce, sulla respirazione, sul vocalismo puro e pulito… ma tutto ciò non bastava a dimostrare che il bel canto era soprattutto un tipo di espressione, una purezza di suono. Mi sono lasciata andare perché, quando ho cominciato a cantare canzoni popolari come *Donna 'Sabella* o qualche villanella, avevo la sensazione che la mia voce non reggesse, non avevo più un'identità. Cambiando completamente il mio stile vocale ero andata in tilt. D'altro canto ne ha guadagnato però moltissimo la ricerca. Mi ha fatto capire che il bel canto, anche se fine a se stesso, ti permette un modo di espressione e di divulgazione ma non di stile. Non era più quel che avevo ricercato fino ad allora. Avevo compreso che il canto popolare si accompagnava a un rituale e che questo rituale doveva far parte di me. Per poter esprimere quel che volevo dovevo crearne uno tutto mio. Quando ho capito questo mi sono lasciata andare e la voce arrivava senza alcun problema. Per non stancarmi eccessivamente usavo la tecnica, la stessa che avevo imparato al conservatorio. Il canto aveva raggiunto una sua validità senza i problemi vocali che avevo avuto agli inizi perché c'è una cosa che è bene chiarire: molti cantanti si lamentano perché ogni tanto perdono la voce. La voce si perde quando non si ha la dimensione di quel che si fa, quando non hai la coscienza di quel che in quel momento stai

Fausta Vetere in concerto con la N.C.C.P. a Roma negli anni Settanta.

GIOVANNI COCCIA

facendo. Ma se pensi che di fronte a te c'è un pubblico che ti ascolta, la voce va avanti forse anche afona, vibrata dall'emozione, ma va avanti. Infatti, quando andavo a vedere queste feste popolari, non mi spiegavo perché vecchiette di ottant'anni ostentavano una voce straordinaria. E mi domandavo: "Ma come? Così giovane e fresca di studi io perdo la voce e loro invece niente?". Cantavano così, senza studio, senza niente e, nonostante tutto, riuscivano a esprimere le emozioni più profonde.

Che spazio ti sei ritagliata nel contesto della N.C.C.P.?

Nel gruppo eravamo sei personalità completamente diverse. De Simone aveva capito una cosa perché, in questo, era veramente un mago. Come soggetti ci scambiava anche psicologicamente e, con arguzia, lavorava sulle relazioni che intercorrevano fra di noi. E, questa, era una cosa molto importante perché, oltre ai rapporti, conosceva perfettamente i pregi e i difetti di ciascuno di noi. Era lo psicanalista della N.C.C.P. e, piano piano, senza alcuna invadenza, riusciva a entrare in ognuno di noi per valorizzare al meglio il nostro carattere musicale.

Un esempio è quello di Peppe, la cui personalità sovrastava anche la mia immagine e, nel quale, ha intravisto la matrigna de *La gatta Cenerentola*. Nella sua preponderante irruenza, a volte fin troppo mascolina, era riuscito a stanare anche il suo carattere femminile. Questo era il grande disequilibrio della Nuova Compagnia: Peppe era donna e uomo, così come, in Trampetti, era riuscito a valorizzarne la dolcezza e l'innocenza. Patrizio era il sognatore per eccellenza, quello che cantava le villanelle d'amore. Aveva una voce affascinante, delicata e molto beat, perché era il più beat fra tutti noi… termine all'epoca usato per indicare una persona che cantava in maniera più moderna, più attuale. E poi c'era il carattere impulsivo e quasi insolente di Giovanni, il Masaniello che chiamavamo "'o pazzo" perché faceva delle cose molto istintive. Lui non aveva alcun tipo di cultura musicale alle spalle ma possedeva un carattere talmente forte tanto da imparare le cose a memoria. E poi c'era Eugenio, quello che aveva le maggiori doti interpretative, musicali e creative e che, con grande professionalità, cercava di trasmetterle al gruppo. De Simone ci conosceva perfettamente e sapeva benissimo quel che eravamo in grado di dare. Non facevamo prove sulla vocalità ma sul brano, ne curavamo l'interpretazione. La scoperta delle villanelle è stata una vera bomba perché nessuno le conosceva perché i tedeschi, trafugandole dalle nostre biblioteche, le avevano portate in Germania. Un patrimonio tornato alla luce grazie alle ricerche di De Simone. Non sapevano né come si cantassero, a quante voci, né come si interpretassero. Abbiamo dovuto lavorare sulla scrittura e, successivamente, sul vocalismo a tre e a quattro voci. È stata una ricerca strumentale, vocale e interpretativa. Ciascuno di noi aveva il suo compito: io cantavo le villanelle dedicate a donne della storia del Cinquecento; Trampetti quelle d'amore; Peppe, sfruttando il suo carattere a cavallo tra l'ironico e il cattivo, quelle un po' più licenziose e orgiastiche. Giovanni, invece, era bravissimo a interpretare le moresche, le danze dei Mori.

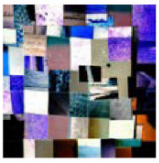
La N.C.C.P. negli anni Settanta. Sopra: alcune copertine dei loro album.

Un rituale folk PROGRESSIVE

La tradizione del prog folk inglese si arricchisce con il nome degli **Ugly**. Quasi involontariamente il giovane sestetto di Cambridge si è evoluto da band indie rock a inconsapevole erede delle polifonie dei Gentle Giant applicate al gusto per il pop barocco, come dimostrato dal recente TWICE AROUND THE SUN.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Se guardiamo oltre la cerchia del classico prog rock che si nutre di metal e nostalgie sinfoniche, la scena alternativa inglese è stata capace negli ultimi anni di proporre una serie di nuovi artisti con caratteristiche prog, però non proprio allineati con i suoi parametri. Stiamo parlando di un manipolo di band che si pone ai confini dell'avanguardia art rock tra cui si sono fatti notare **HMLTD**, **black midi**, **Squid** e per finire **Black Country, New Road**. Ed è proprio con questi ultimi che gli Ugly hanno avuto dei collegamenti, sia perché dalla loro nascita nel 2016 fino al 2020 ne hanno condiviso il batterista **Charlie Wayne**, sia per aver aperto i loro concerti nei circuiti indie e alternative inglesi prima che le chiusure per il Covid colpissero. Il fatto che gli Ugly arrivino solo adesso all'esordio con TWICE AROUND THE SUN, pubblicato il 3 aprile è sintomatico di una storia travagliata che in questi otto anni è stata scandita attraverso vari passaggi, tra il blocco forzato della pandemia, una pausa imprevista, oltre ad un cambio completo di formazione che ha visto l'arrivo del nuovo batterista **Theo Guttenplan**, l'aggiunta di **Jasmine Miller-Sauchella** alla voce e alle tastiere e **Tom Lane** alle tastiere, gli Ugly si sono evoluti da un progetto per chitarra del solo membro fondatore **Sam Goater**, insieme all'altro chitarrista del gruppo **Harrison Jones**, ad un ben più strutturato sestetto prog-indie-folk che si serve di elaboratissime polifonie vocali. "Quando abbiamo iniziato avevamo sedici anni" – racconta Goater – "quindi la nostra musica era un vero e proprio miscuglio di tutte le cose indie più ovvie come gli **Smiths** e gli **Stone Roses**, solo perché era quella che consideravamo la migliore musica. Penso che i nostri gusti e le nostre ispirazioni siano cambiati molto da allora, parte della musica più pesante che ascoltavo da ragazzino, come i **Deftones**, ha iniziato a filtrare di più, sembra che siamo stati invecchiati dalle sventure della vita e la fase emo è tornata in piena attività. Anche band più recenti come **Protomartyr** e **King Krule** giocano un ruolo importante, sono grande fan soprattutto della voce baritonale, cosa che sono sicuro sia abbastanza ovvia".



Il tempo ha quindi favorito l'evoluzione della band proveniente da Cambridge, ne ha affinato le doti e modellato il sound in qualcosa di molto simile ad un ensemble con velleità da chamber pop e art rock. In virtù dei suoi trentasei minuti di durata gli Ugly hanno catalogato TWICE AROUND THE SUN come un Ep, ma non sarebbe

sbagliato considerarlo un vero e proprio album vista la ricchezza del materiale contenuto. "La maggior parte di queste canzoni, è nata come una jam session durante le nostre prove all'inizio del 2021", dice Jasmine Miller-Sauchella e negli ultimi due anni quasi tutti i brani dell'Ep sono stati pubblicati in forma di singolo.

TWICE AROUND THE SUN

È *The Wheel* ad aprire il disco, scelto per questo compito forse per la capacità di riassumere l'estetica della band, dove nei suoi giochi di contrappunti vocali, inizialmente a cappella e poi con l'intervento di tutti gli strumenti, gli Ugly si mostrano degni discepoli dei **Gentle Giant**. Racconta Guttenplan: "Ci piaceva l'idea di avere queste voci sinistre e stucchevolmente dolci come apertura, una sorta di calma inquieta prima del caos del resto della traccia. Con il testo abbiamo voluto costruire l'immagine di un grandioso paesaggio pastorale, ma anche interessarci ad alcuni personaggi e rituali che potremmo immaginare al suo interno. Quando lo suoniamo dal vivo, veniamo tutti in prima fila e cantiamo insieme il canone: in quei momenti ci sentiamo un po' come i personaggi di quel mondo, uno dei tanti culti o sette remoti che eseguono uno strano rito tutto nostro".
L'impostazione da folk inglese non lascia quasi mai il cammino di TWICE AROUND, ma la sua messa in scena appartiene ad una visione dai connotati che si legano a quell'intellettualismo da pop barocco e caleidoscopico di **North Sea Radio Orchestra**, **XTC** e **Field Music**, dove il prog fa capolino più per convenzione di necessità che per adesione al genere. Gli Ugly sembrano interessati a fornire un'idea rurale con un carattere fortemente impressionista della propria musica, non solo a livello strumentale ma anche testuale, legandosi molto alla tematiche bucoliche e spirituali come trasmette la canzone *Sha*, ispirata da un racconto di **Herbie Hancock** con il suo incontro con il Buddismo di Nichiren. Ha parlato della sua prima esperienza ascoltando il canto *Nam Myoho Renge Kyo* negli anni Settanta. L'uso della parola Sha in sé non ha molto significato, sebbene ci permettesse senza problemi di introdurre la frase ricorrente "stai zitto" ("shut up") come un'affermazione di ignorare pensieri o ideali negativi nella nostra coscienza, rompendo schemi negativi del passato. Tendiamo a rifuggire dai testi che raccontano una storia ovvia e a fare affidamento su temi che evocano un sentimento o un'immagine, abbinati a ciò che sembra più emozionante dal punto di vista fonetico."
Il comparto vocale non è l'unico dove il gruppo dà prova della sua abilità, ma anche per ciò che riguarda la strumentazione gli Ugly si impongono sia come ottimi esecutori sia come inventivi arrangiatori nelle soluzioni di interplay tra strumenti, tra i quali risalta il basso dal gusto jazz di **Harry Shapiro**, e nel mantenere una peculiare atmosfera sospesa tra il modernismo e la tradizione. I cambi di direzione inaspettati di *Shepherd's Carol* sembrano fatti apposta per stupire, dato che vengono amplificati dalla somma delle parti che si arrivano a creare nel connubio di progressioni armoniche e polifonie vocali. In proposito dice Goater: "Qualche anno fa, nella mia vecchia camera da letto, Harry, Tom e io abbiamo scritto una base molto lunga e tortuosa di quella che sarebbe poi diventata la canzone. La parte strumentale evoca immagini allegre e vivaci della campagna inglese. I testi sono arrivati poco dopo, e naturalmente si sono orientati verso questo tipo di scene".
Quando il gruppo non è impegnato in tali tour de force incanala la propria abilità nella costruzione dalle fondamenta di un brano fino a farlo crescere in modo corale. *Icy Windy Sky* parte come un disteso canto idilliaco con un ritmo swing, in seguito assume una forma reiterata di fuga, mentre *Hands of Man* si sviluppa da momenti di tranquillità e riflessione iniziali prima di un'esplosione armonica vocale nella parte finale. "La forma primordiale di *Hands of Man* appartiene ai primi anni della band; è stato riscoperto circa dodici mesi fa e da allora ha assunto una nuova prospettiva di vita, che afferma la direzione che ha preso la nostra musica e la nostra capacità di fondere l'individualità di ogni membro" aggiunge Jones. Proprio per questo non c'è mai nulla di predefinito durante il percorso di TWICE AROUND THE SUN, gli Ugly si sono formati come dei giovani ingegnosi architetti sonori e il bello è che questo disco rivela un potenziale che potrebbe crescere ancora.

Gli inglesi **Azure** sono appassionati di fantasy e di prog, così nei loro concept album cercano di tradurre questo sentimento in musica. Con il nuovo FYM si sono impegnati nel restituire quella ricchezza di immaginazione in suoni prog, fusion, metal e new wave.

Mondi fantastici e dove trovarli

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Abbiamo parlato degli **Azure** su «Prog Italia» 42 (maggio 2022) dopo il loro secondo album OF BRINE AND ANGEL'S BEAK, pubblicato nell'agosto 2021. Il gruppo, formato nel 2015 da **Christopher Sampson** (voce, chitarra) e **Galen Stapley** (chitarra) e che ha trovato ultimamente una stabile line-up con l'ingresso di **Alex Miles** (basso), **Shaz D** (tastiere) e **Andrew Scott** (batteria), fa ora seguire a quel lavoro, già molto complesso, un nuovo elaboratissimo concept album fantasy, intitolato FYM che è anche il nome della protagonista. Gli Azure sembrano provenire da un mondo di mezzo dato che nella loro tavolozza sonora fanno convivere il prog metal degli anni Novanta con timbriche simili al neo prog degli Ottanta, tutto condito con spiccati virtuosismi dal carattere fusion. Per raccontarci di più su questa evoluzione abbiamo posto qualche domanda a Sampson.

Il salto di maturità che avete effettuato con FYM è impressionante. Dà l'idea di una band che sta crescendo a livello esecutivo e di scrittura. Pensate dipenda dal fatto che adesso lavorate come gruppo o che cercate di migliorarvi come musicisti?

Non vorremmo mai smettere di esplorare con ciò che facciamo! Le cose scritte in precedenza provengono da luoghi diversi, emotivamente e in base alle situazioni nelle nostre vite. In FYM sapevamo di voler creare qualcosa di veramente intenso, colorato ed emozionante mentre ne raccontavamo la storia. Abbiamo composto le canzoni in ordine cronologico, quindi è stato un processo decisamente naturale e onesto. Tutti noi ci esercitiamo sempre per migliorare a livello musicale, scoprendo cose nuove sui nostri strumenti, oltre a sperimentare il modo in cui ci avviciniamo al processo di scrittura. C'è sempre qualcosa da imparare!

La copertina di FYM come sempre riflette l'amore degli Azure per il genere fantasy.
A pagina 75: Galen Stapley (sinistra) e Christopher Sampson (destra).

Rispetto al passato mi sembra di avvertire una più marcata influenza fusion insieme al prog metal. Con FYM sentite di aver aggiunto nuovi elementi nella musica degli Azure?

Assolutamente sì. FYM vive della più ampia gamma di influenze rispetto a quanto da noi mai realizzato. Ascoltiamo e amiamo così tanta musica oltre al prog metal, così alcune delle nostre influenze, fusion, funk, world e impressioniste, hanno trovato l'opportunità interessante per evidenziarsi nel nuovo filone compositivo di questo album. In certi momenti ci trovavamo in spazi mentali davvero stravinskiani, ma anche fasi in cui tutto ciò a cui potevamo pensare erano le nostre colonne sonore preferite da video game, le improvvisazioni di **Shawn Lane** o altri grandi artisti… **Bill Withers** per esempio. Non c'è fine all'incredibile musica da cui vogliamo attingere!

Una cosa che mi ha colpito dell'album è il livello di scrittura. I vostri brani non solo hanno molte variazioni, ma inseriscono anche numerosi e brevi intermezzi. Quanto è stato complicato portare a termine questo processo?

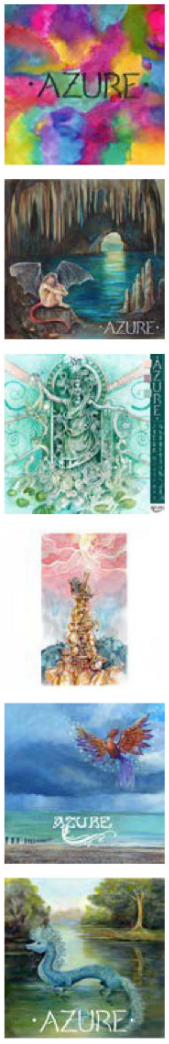
Il processo sembrava semplice per

certi aspetti, ma in realtà è risultata una faccenda piuttosto strana. Io e Galen abbiamo trascorso insieme una settimana, creando lo storyboard del concept, ideando la storia dall'inizio alla fine, perfezionando la trama. Avevamo anche alcune idee musicali, ma in realtà dovevamo creare l'intero impianto narrativo prima di metterci a scrivere la maggior parte della musica. Tale approccio è riuscito a definire davvero FYM: da quel momento in poi, ogni nostro incontro è servito a raccogliere idee muovendoci istante per istante nell'elaborazione del concept, cercando il modo in cui ogni punto della trama avrebbe dovuto suonare. Non avevamo mai collaborato così prima. Quando anche Alex e Shaz hanno contribuito alla realizzazione stavamo ancora lavorando a queste sessioni compositive. A parte una piccola manciata di appunti miei e di Galen, oltre a uno dei pezzi di Alex, tutto è stato scritto interamente in base alla storia.

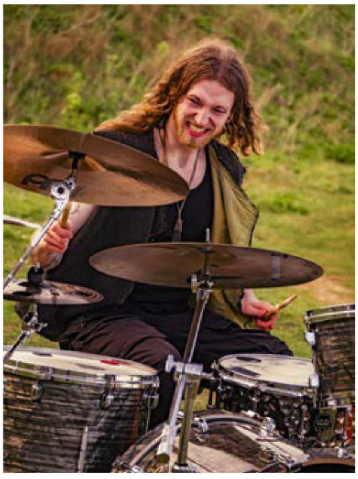
Invece per quanto riguarda la produzione e l'esecuzione ci sono stati momenti che vi hanno messo in difficoltà, che vi siete imposti di superare come una sfida?

Ci siamo avvicinati a FYM sapendo che volevamo evitare di rifinire eccessivamente le performance, il che significa che la batteria non scattava con il click, senza sample di rullante sovrapposti, qualcosa del genere. Per questo motivo la batteria è stata registrata per prima, mentre gli altri strumenti sono stati suonati seguendo il suo groove organico. È stata davvero una cosa meravigliosa… invece di cercare costantemente di andare a tempo con il metronomo stavamo registrando la batteria in modo naturale, così ognuno di noi doveva entrare completamente nel suo groove, liberando un'energia davvero interessante in tutti i brani. A parte questo, la sfida principale della nostra musica risiede nel missaggio, vista la densità delle composizioni. Amiamo avere strati su strati di intensa polifonia, ormai parte integrante del nostro suono, anche se in questo modo la fase del missaggio diventa decisamente impegnativa, in modo che i componenti abbiano il corretto livello di presenza nell'arrangiamento.

Infatti FYM è musicalmente molto ricco, ma al suo interno c'è un momento o un brano che vi ha dato più soddisfazione di altri nel portarlo a termine?



Sopra: le copertine degli album e degli Ep degli Azure e, a lato, il batterista Andrew Scott.



Per me, i momenti salienti della scrittura sono stati sicuramente *The Lavender Fox* e *Trench Of Nalu*. Ho amato ogni sessione per elaborare qualsiasi brano, ma Galen e io sapevamo fin dall'inizio che *Lavender Fox* sarebbe comunque rimasto abbastanza o finale in entrambe le parole… sapevamo che *Trench* sarebbe stato solo un incubo ad alta energia. Vedere entrambe le canzoni prendere forma durante il processo di scrittura e di registrazione è risultato molto soddisfacente. Quando abbiamo finito di comporre *Trench Of Nalu*, che ha richiesto una lavorazione intensa, ricordo che era notte fonda e riuscivamo a malapena a pensare lucidamente!

Adesso che siete una band, alle idee partecipate tutti assieme in modo democratico o c'è chi ha un ruolo principale nella scrittura?

Tale processo è in continuo sviluppo. La parte principale finora è stata realizzata da me e Galen. Entrambi portiamo sul tavolo approcci molto diversi, ma lavoriamo anche bene in tandem. Ci sono stati diversi momenti in cui mi concentravo principalmente sull'arrangiamento e sulla struttura, mentre Galen forniva i suoi brani incredibilmente ricchi a livello armonico, cosa che adoro. Poi, tra un po' di avanti e indietro, lavoravo sugli arrangiamenti di queste composizioni. Non è l'unico modo in cui possiamo operare, ma sicuramente è uno dei più divertenti! Anche Alex e Shaz hanno partecipato alla scrittura di FYM, il che è stato fantastico. Il modo in cui Alex interpreta le parti è importante, infatti avere il suo contributo nell'album ha portato il risultato a un livello superiore. La traccia finale, *Moonrise*, è diversa da qualsiasi cosa abbiamo mai pubblicato. Lo stesso vale per l'approccio di Shaz. Insieme a bellissimi assoli di sintetizzatore e pianoforte a coda, lui ha improvvisato alcuni spezzoni, poi inseriti nel disco, che aggiungono un livello completamente nuovo di vivacità e spirito.

Il 28 dicembre 2023 hai pubblicato il libro fantasy *Path of the Azdinist: Lu*. Ci sono legami tra la sua storia e i vostri album?

Path of the Azdinist: Lu è estremamente legato a FYM. Sono due narrazioni separate ma vicine e con molti personaggi chiave condivisi. Il libro parla principalmente di un personaggio di cui cantiamo nelle due parti di *Ameotoko*, dal nostro album precedente (OF BRINE AND ANGEL'S BEAK). Lu condivide fardelli simili a Fym… e anche lei è nel libro. Pure *Mistress*, personaggio/canzone, è estremamente presente nel romanzo e nel nuovo album. Sono entusiasta di tutte le persone che stanno già raccogliendo i vari collegamenti per metterli insieme!

In genere il prog viene associato ad un'estetica fantasy in modo negativo, ma nella quale voi vi trovate a vostro agio. Pensate che questo pregiudizio possa allontanare potenziali ascoltatori?

Posso sicuramente capire perché potrebbe scoraggiare parte degli ascoltatori. Per alcuni penso che il genere fantasy possa sembrare un po' impersonale, forse inaccessibile/non riconoscibile. Penso che per noi sia il contrario. Possiamo esplorare questa vasta gamma di emozioni e luoghi/atmosfere, che si presta a ogni tipo di suoni e personalità musicali. È un modo stimolante per incanalare passione, gioia e angoscia. Creando queste circostanze immaginarie la specificità dell'espressione è infinita. Penso, tuttavia, che le performance che

«Con uno stile aperto come la musica prog hai la libertà di andare in tanti luoghi... sentendoti comunque totalmente a casa»
Christopher Sampson

vengono fuori possano a volte sembrare un po' troppo intense o esagerate per alcuni ascoltatori, però va bene lo stesso!

A che cosa vi ispirate di più, letteratura, cinema, videogame?

La portata del fantasy sembra illimitata. Con un stile aperto come la musica prog hai la libertà di andare in tanti luoghi… sentendoti comunque totalmente a casa. Il fantasy offre tante ambientazioni per l'esplorazione musicale, che finisci per avere conversazioni divertenti e "ridicole" con la tua band. Tipo "Okay, stiamo cantando del ghiaccio. Che suono ha il ghiaccio?", oppure "Come possiamo far suonare la chitarra come una volpe alata che prende il volo?".

È molto divertente e, con le basi della letteratura e l'ispirazione del gioco, il quadro di riferimento aumenta in modo esponenziale. Amiamo l'high fantasy e il dark fantasy nella letteratura e nei contenuti multimediali. Che si tratti di **Moorcock**, **Tolkien**, **Togashi**, **Miyazaki**, **Kirkbride**, ne parliamo e ne siamo ispirati in una certa misura! Anche i videogame sono fantastici, perché la tensione dell'attività nel gioco, combinata con l'ambientazione e la musica, si traduce bene nel processo creativo momento per momento di un concept album. Come band, condividiamo sempre i nostri giochi preferiti, o il folklore fantasy, discutendo di come ci facciano sentire… poi cerchiamo quelle sensazioni quando scriviamo la nostra musica.

Adesso che siete una band a tutti gli effetti credete di aver raggiunto il vostro potenziale massimo o ci sono ancora margini di crescita?

Penso che con gli Azure non vi sia alcun limite sonoro o di comportamento. Ogni volta che ci sediamo per creare, o anche solo per parlare di musica, abbiamo una nuova serie di colori con cui non vediamo l'ora di lavorare. Non so nemmeno come suoneremo l'anno prossimo!

Christopher Sampson (voce, chitarra) e Shaz D (tastiere). Tutte le foto dell'articolo sono state scattate durante le riprese del video di *Weight of the Blade*, curato da Shaun Hodson (Loki Films), trasmesso per la prima volta su YouTube il 12 aprile 2024.

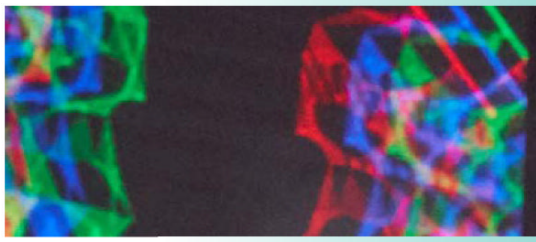
Alex Miles al basso.

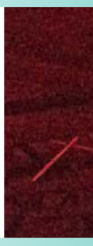
I RAGAZZI DEL SOLE

COLLEZIONISTA ANTIQUARIO

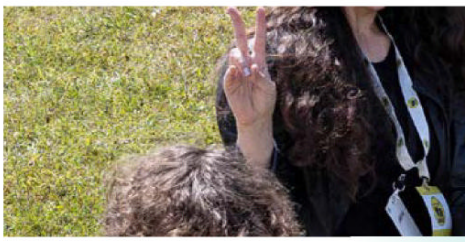
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

2DAYS PROG+1 MEMORIES





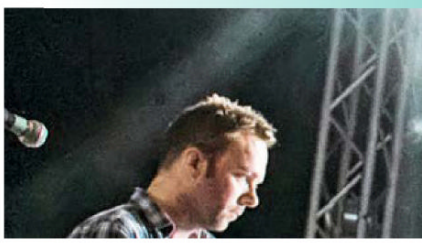
Sono da sempre convinto che il **2DAYS PROG+1** festival, partito nel 2009 e bloccato solo nel 2020 dal Covid-19, abbia una valenza importante al di fuori delle proposte musicali, non a caso ripropongo quanto scritto sul sito di *Progressivamente* nel 2021 per l'edizione tutta italiana post pandemia. Condivido ancora ogni singola parola… L'appuntamento per il 2024 è come al solito per il primo weekend di settembre (6/7/8).

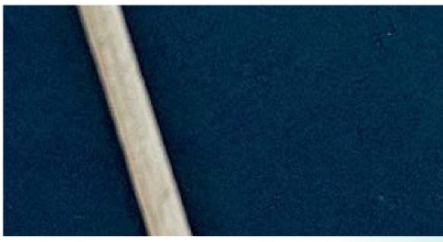


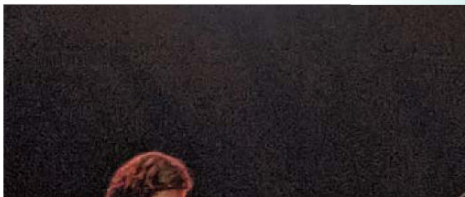
Testo: **Guido Bellachioma**

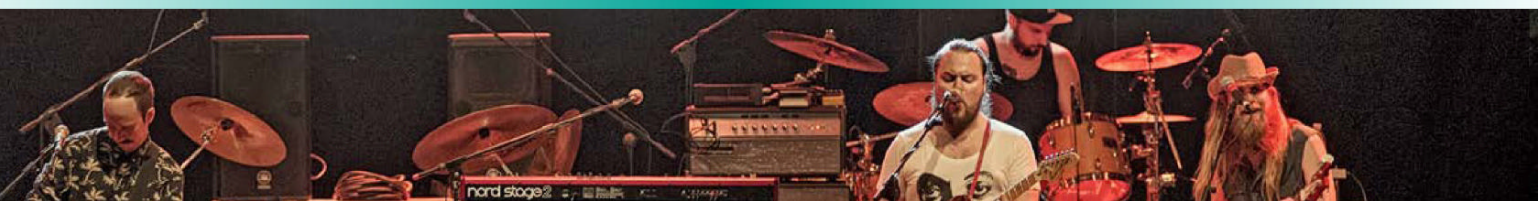
Quando si parte per il 2DAYS PROG+1 di Veruno, che si tiene al campo sportivo di Revislate, ogni cosa sembra così lontana, non solo a livello di distanza (da casa mia, a Roma, sono 660 km)… poi diventa tutto così vicino e familiare, ogni distanza si annulla e i giorni corrono troppo in fretta. La cena "sociale" al giovedì, che permette di conoscersi o di ritrovarsi a chi, in un modo o nell'altro, circuita intorno a questa realtà, va ben oltre la musica. Anzi, sperando sia chiaro il concetto che vorrei esprimere, la musica diventa quasi il "momento" meno importante. Perché, al di fuori dei propri gusti e dell'effettiva validità degli artisti presenti, trovare un festival simile, lontano dalle rotte delle grandi città, è un miracolo di amore e forza di volontà, specialmente in un momento simile. L'operazione è meritoria e da sostenere comunque.
Suona Pinko Pallo? Va bene!
Non suona Pinko Pallo? Va bene ugualmente!!
Suonano Pinko Pallo con Pallo Pinko? Meglio, ma non fondamentale!!!

La musica è importante, ovviamente, ma il contesto in cui si svolge fa la differenza più degli artisti presenti. Naturalmente, poi, ognuno ha le proprie preferenze, e io sono pure uno che le ha "spiccate", però, ripeto, andrei a Veruno anche se ci fosse come attrazione principale la versione prog della banda dei Puffi. La perfezione non esiste e ammetto che amo queste cose proprio nella loro "imperfezione", così vicina a baciare il cielo. Questo festival mi "prende" anche per il fatto di essere realizzato fuori dalle grandi città, dove ha l'eccezionale valore di collante sociale-culturale e promozionale del territorio, decisamente da prendere ad esempio. Ammetto che prima non sapevo neanche dell'esistenza di Veruno. Il festival ha sponsor che permettono di realizzarlo? Il bello è che l'Associazione responsabile della manifestazione non ha "sputtanato" le risorse a disposizione con l'ennesima festa della birra (con tutto il rispetto di queste realtà) bensì le ha immesse in una "cosa" unica: un piccolo miracolo chiamato 2DAYS PROG+1…
L'importante è condividere la musica, le parole, gli incontri, occasionali o programmati come quelli al Forum 19, l'ironia delle bat-








nord stage 2

tute scambiate con i tuoi amici "social" ma che non hai mai visto… insomma, bello tutto. Poi per me questa edizione "made in Italy", anche se praticamente "costretta" dai problemi post Covid-19, ha un fascino particolare, dato che in quasi tutti i gruppi presenti c'è almeno un mio fratello di musica, spesso anche di vita… e allora? Beh. Baci e abbracci, pur con le dovute cautele.
Allo stand di «Prog Italia» ho incontrato un sacco di amici e anche conosciuto qualcuno/a che sinora erano nomi su Facebook o indirizzi mail. Grazie.

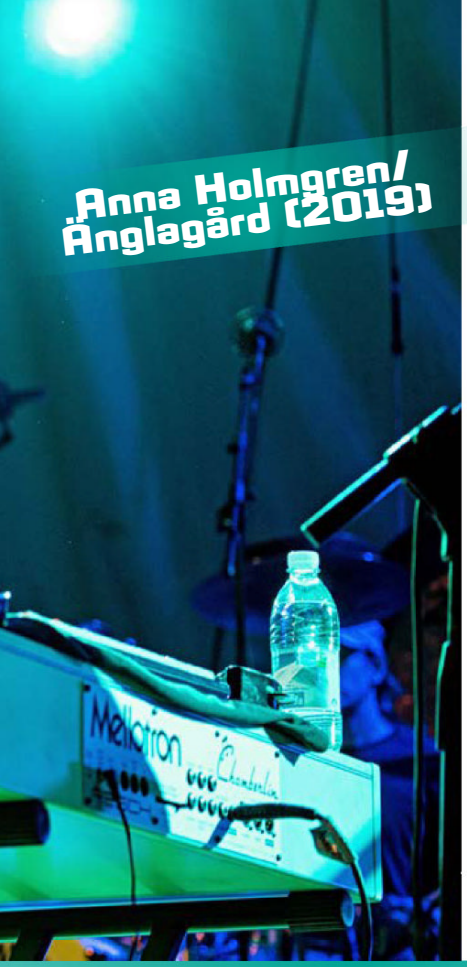
Alberto Talks
Nel panorama dei festival europei, non solo di rock progressivo, il 2DAYS PROG+1 ha raggiunto una notevole dimensione di popolarità e qualità, anche tecnica. Se già non ci fosse bisognerebbe inventarlo.
Per questo motivo abbiamo deciso di far esprimere lo spirito della manifestazione in prima persona ad **Alberto Temporelli**. Dietro al progetto non ci può essere una sola persona, ma sicuramente qualcuno ne diventa l'elemento catalizzatore, ruolo in questo caso ricoperto da lui.

«Trovare un festival simile, lontano dalle rotte delle grandi città, è un miracolo di amore e forza di volontà»

Già da ragazzino sono sempre stato amante della musica, di tutti i generi e in particolare del prog. Forse perché il primo concerto che vidi in assoluto fu quello del **Banco del Mutuo Soccorso** all'Altro Mondo di Rimini… e il primo concerto è come il primo amore, non lo si scorda mai… oppure perché con alcuni amici ci trovavamo a casa di uno o dell'altro per ascoltare i nostri album d'iniziazione: **Emerson Lake & Palmer**, **Jethro Tull**, **Pink Floyd**. Poi un giorno quel botto iniziale dell'esordio dei **King Crimson** o le delicatezze dei **Genesis** di SELLING ENGLAND BY THE POUND.
Scusa se ho divagato per spiegare perché ho deciso di organizzare un festival prog, ma forse quanto detto sopra serve anche a spiegarlo! Verunno, nel 2018 diventato Gattico-Veruno per la fusione dei due comuni, è un piccolo centro, è vero, ma è stato insignito della nomea di "pa-

John Mitchell/ Arena (2019)

FOTO CLAUDIO COLTRI



Anna Holmgren/ Änglagård (2019)

Il Bacio della Medusa (2019)

Il Bacio della Medusa (2019)

ese della musica", che campeggia anche sui cartelli stradali all'ingresso dell'abitato. Da oltre cento anni abbiamo una società filarmonica (le famose bande di una volta, ma la cui evoluzione anche a livello di insegnamento della musica ai giovani ha trasformato in una vera e propria orchestra), un coro e altre due associazioni musicali.
Chi, come me, decide di organizzare un evento di buona qualità come il 2DAYS PROG+1 di Veruno, ha un solo scopo: la presenza della gente, la gioia che porta, il piacere di stare insieme e di vivere, per tre giorni, un'esperienza che riempia quel vuoto che la quotidianità quasi sempre ci lascia. Un toccasana per l'anima e il cuore, null'altro, ma credo sia non poco!

Big Big Train (2023)

«Uno dei risultati più positivi è il fatto che continua ad aumentare il numero delle persone che viene a Veruno per tutti e tre i giorni del festival»

Come sai il festival ha un biglietto irrisorio (giornaliero 5,00€, tre giorni 11,00€) e questo lo dobbiamo soprattutto ai nostri sponsor che hanno creduto di abbinare il loro nome alla nostra iniziativa, pensando che il festival abbia una valenza culturale, sociale e ricreativa importante, insomma che fosse una manifestazione di valore elevato. Cercare di mantenere il festival ai livelli qualitativi necessari allo scopo finora è stato meno difficile di quanto si possa immaginare… a parte il duro lavoro che c'è alle spalle e gli inconvenienti dell'ultimo minuto che a volte si devono affrontare, come la decisione dei King's X di annullare il tour europeo, che comprendeva la partecipazione alla rassegna di Veruno come unica data italiana.
Prima della nascita del festival avevamo già organizzato vari concerti "singoli", sia con gruppi prog sia di altro genere, come quasi tutte le band indie italiane più importanti (Afterhours, La Crus, Marlene Kuntz, Litfiba ecc.). Il 2DAYS PROG+1 è inserito nel contesto del Settembre Musicale Verunese.
Uno dei risultati più positivi è il fatto che continua ad aumentare il

Lazuli (2019)

ENRICO ROLANDI

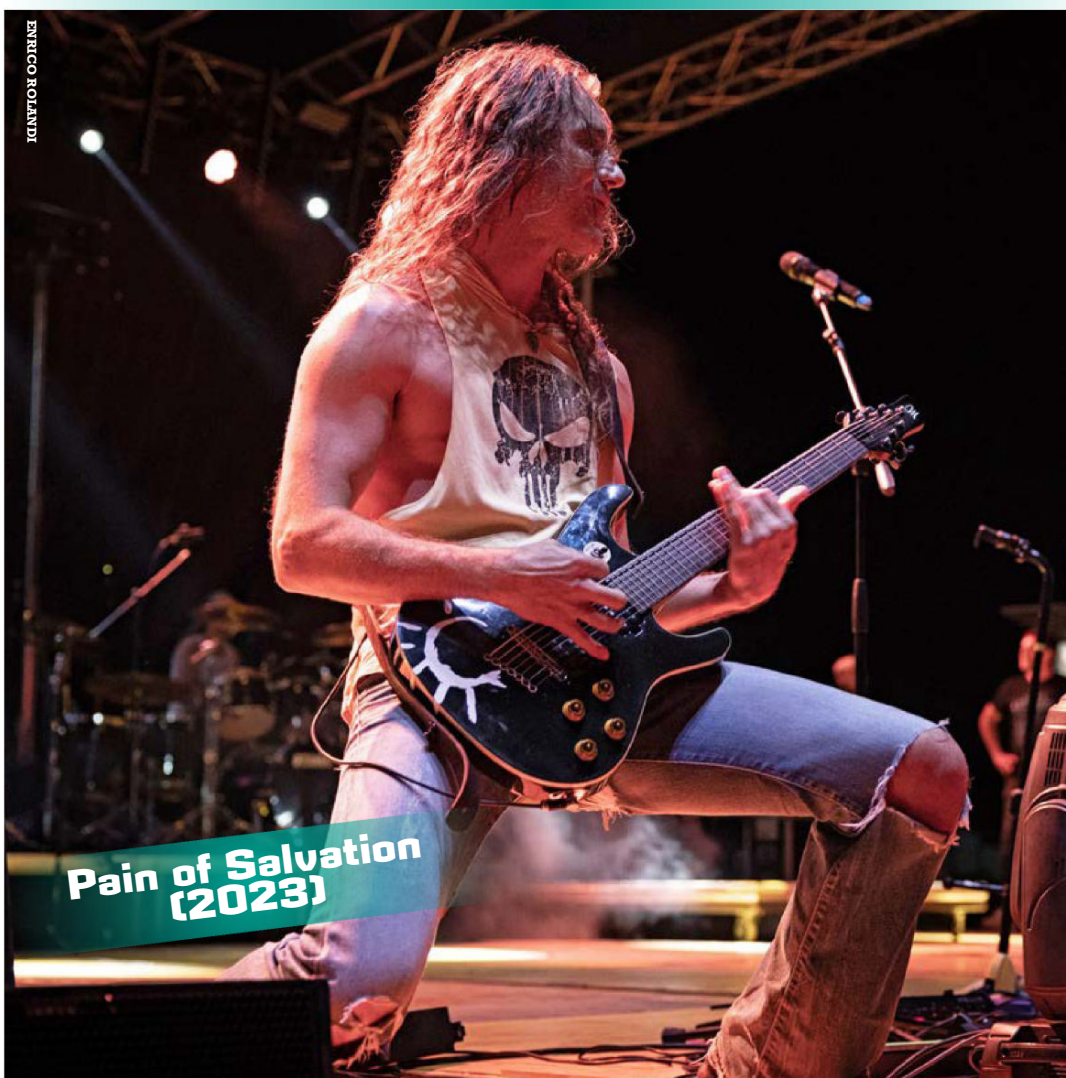
Gianni Leone/ BdN (2019)

CLAUDIO LOLLI

CLAUDIO LOLLI

ENRICO ROLANDI

Pain of Salvation (2023)



numero delle persone che viene a Veruno per tutti e tre i giorni. Tale dinamica partecipativa, la socializzazione e lo scambio di opinioni è sempre di valido supporto pure per affinare le proposte e le idee. Ed aiuta moltissimo anche noi a proseguire nel futuro con una formula che dal nome stesso della manifestazione (2DAYS PROG significa effettivamente il "prog oggi") vuole evidenziare le varie facce musicali del genere musicale.
A livello organizzativo speriamo di essere all'altezza, di sicuro noi ci impegniamo al massimo. Ci sono circa 80 persone che in vari ruoli aiutano, sempre a livello assolutamente gratuito, a realizzare tutto questo. Noi lo facciamo con gioia e con il sorriso: forse è anche per questo che siamo apprezzati dalla gente!
Alle 18:00 per vedere la prima band in programma ci sono già circa 300/400 persone sotto il palco, significa che gli amanti del genere vogliono ascoltare anche le prime band, sebbene in alcuni casi non molto conosciute.
Sappiamo tutti bene come la musica progressive non abbia un apporto naturale da parte dei media che – comunque – sono poi coloro che indirizzano le scelte, anche musicali. «Prog Italia» fa un lavoro incredibile in questo senso, ma anche festival come Progressivamente o Porto Antico Prog Fest dimostrano la volontà di supportare questo genere musicale che merita ben più elevati riconoscimenti. Parliamone e più se ne parla più avremo "amici" che seguiranno la nostra musica.
Il mio augurio è pertanto che coloro che conoscono già bene il rock progressivo, lo continuino a coltivare ma che abbiano anche il coraggio di diffonderlo, e che coloro che si approcciano per la prima volta a questo genere musicale lo facciano con la mente libera e si lascino trasportare da questa incredibile musica.
E, se posso, chiuderei con lo slogan del festival: a Veruno splende sempre il sole (della buona musica).

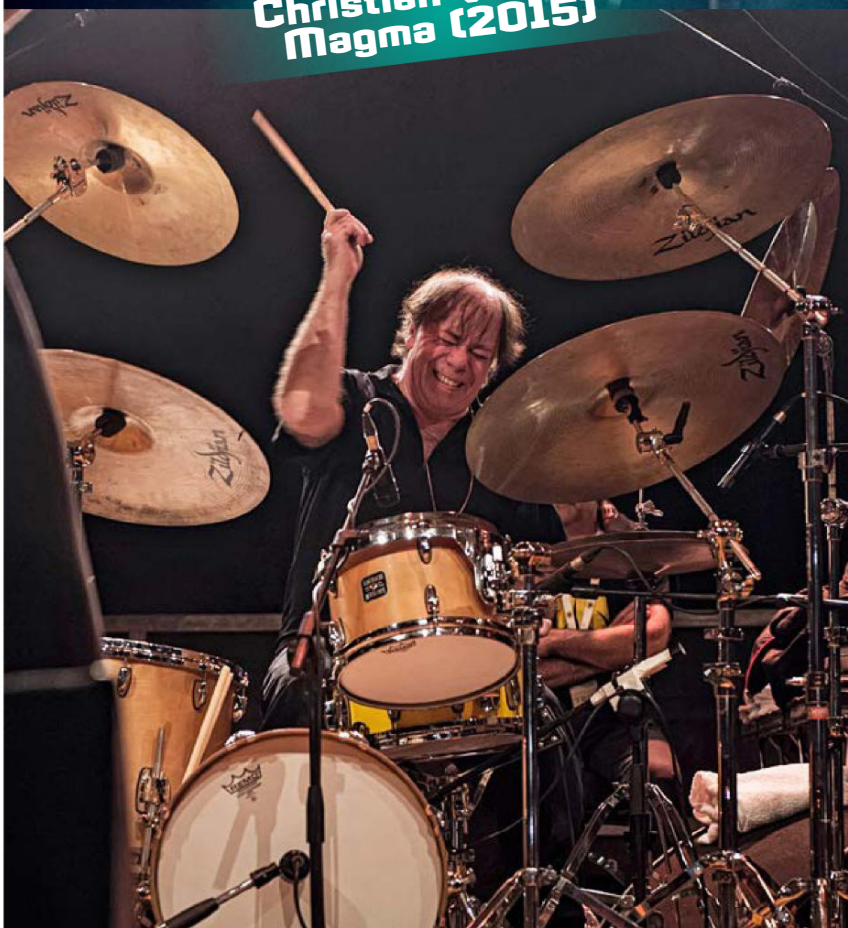
«Il prog? Parliamone e più se ne parla più avremo "amici" che seguiranno la nostra musica»

Pineapple Thief (2015)

Beardfish (2015)

FRANCESCO DESMAELE

Christian Vander/
Magma (2015)



HARD ROCK UNDERGROUND MADE IN USA

Non poteva bastare una puntata, e probabilmente non ne basterebbero dieci, per esplorare a fondo la sterminata scena dell'hard rock americano minore degli anni Settanta.

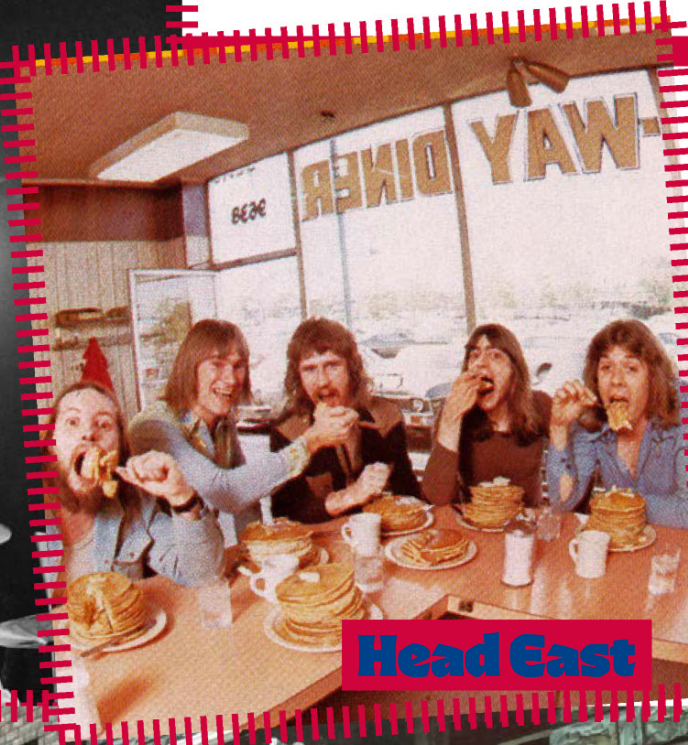
Testo: **Giovanni Loria**

Il viaggio continua

La scena di cui parliamo è minore sovente soltanto per fama, perché, senza voler tracimare nel trionfalismo, ci sono dei gruppi e dei dischi di altissima qualità. D'altronde qualunque ascoltatore minimamente smaliziato sa che le vendite non stabiliscono la grandezza di un musicista, ma al massimo la profondità del suo conto in banca! Non è neppure il caso di rammentare che il sottotitolo di questa rivista recita in copertina "Suoni progressivi e dintorni, contaminazioni e orizzonti aperti" per spiegare la presenza fra queste pagine di tutta una serie di band che con il prog, nel senso classico del termine, potrebbero non avere strettamente a che fare: potrei infatti puntare sui "dintorni", sulle "contaminazioni" e soprattutto sugli "orizzonti aperti", ma la verità è che molti di questi gruppi hanno declinato la loro aderenza ai dettami del rock duro in maniera ibrida, meticcia, mescolando influenze apparentemente inconciliabili, per quello che, scusate l'ennesima ripetizione, rappresenta lo spirito progressivo più autenticamente dell'ennesimo manipolo dedito ad arrangiamenti sinfonici dal fiato corto. E consentitemi comunque, al di là delle etichette, di omaggiare, seppur in chiave postuma, gruppi che senza pretendere di aver scritto, o reinterpretato, la storia del rock, hanno comunque regalato opere godibili, ricche di spunti piacevoli quando non emozionanti o persino sorprendenti. Se davvero scrivere rappresenta, come credo, un servizio, e non una sterile dimostrazione di arrogante autoreferenzialità,

«La scena hard rock underground USA è minore soltanto per fama, perché ci sono gruppi e album di altissima qualità»

Captain Beyond



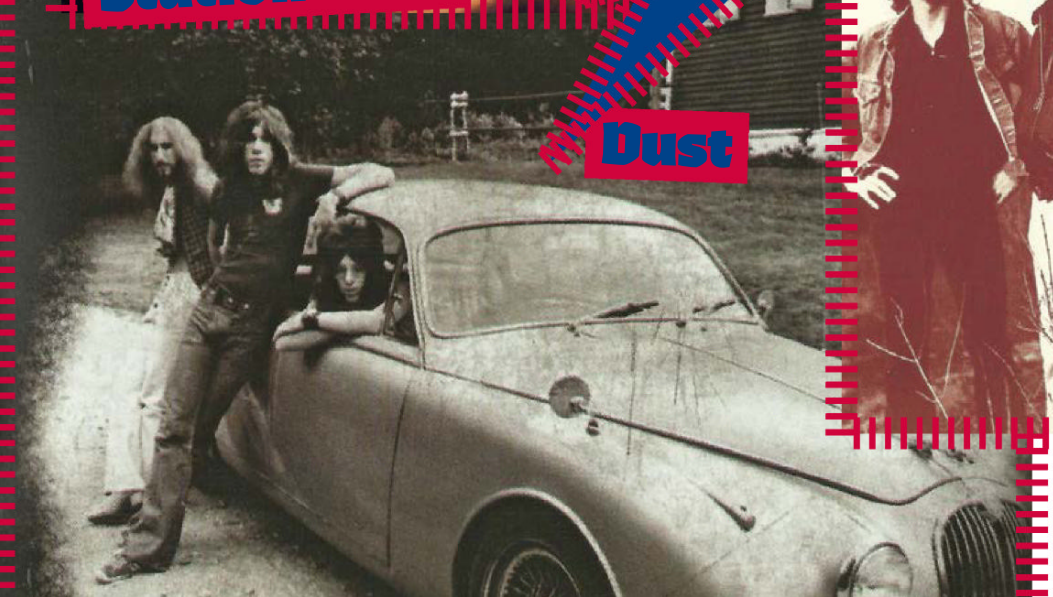
Head East

Axis

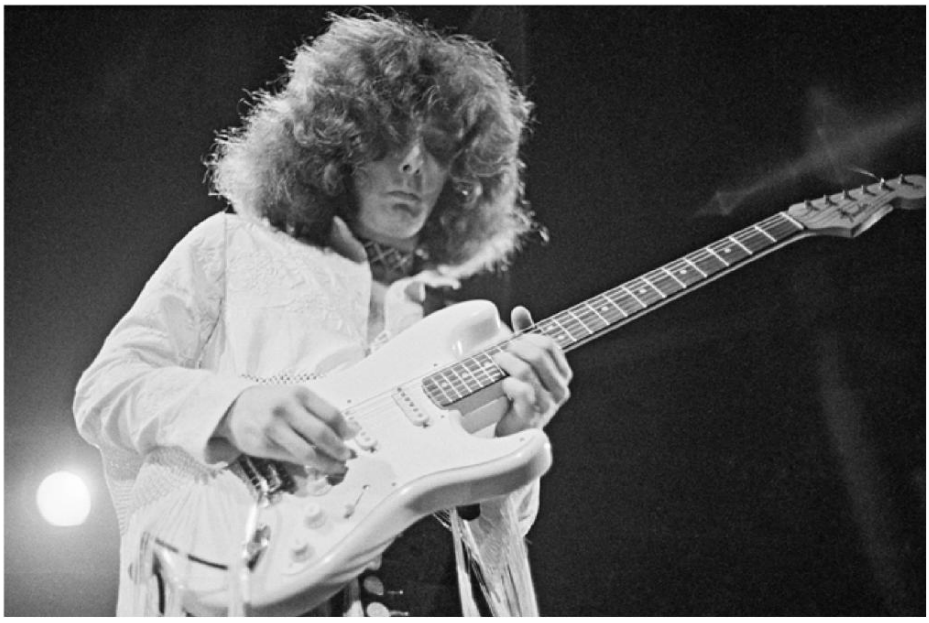
Godz

Brownsville Station

Black Sheep



Dust

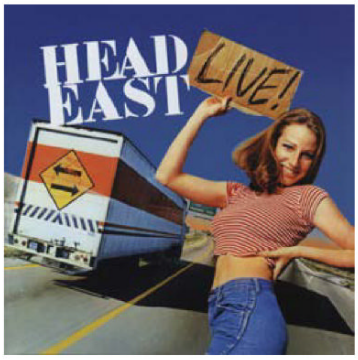


Larry Reinhardt (1948-2012) con Captain Beyond (Roundhouse, Londra, 4 maggio 1972).

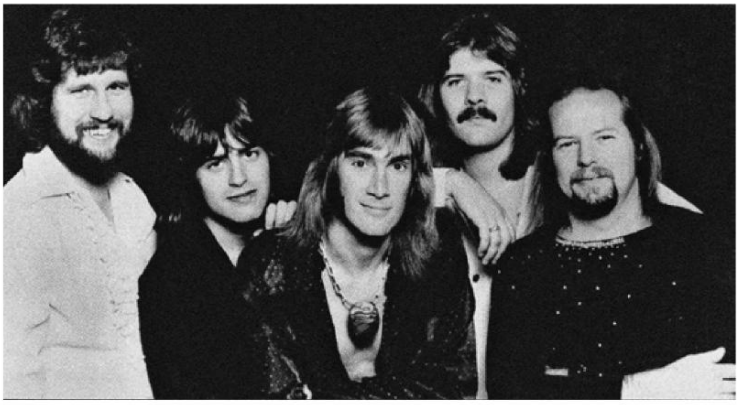
allora suggerire, e si spera invogliare all'ascolto di gioielli ricoperti troppo a lungo dalla polvere dell'indifferenza, è il servizio che in questi articoli cerco di dare; ricordando altresì che certi nomi sono "oscuri" solamente in Italia, che parliamo in alcuni casi di gruppi dalla consistente discografia e quasi sempre affiliati a grandi case discografiche, che non essendo enti di beneficenza non pubblicavano un album per simpatia nei confronti di quei musicisti, ma perché anche loro ci avevano intravisto qualcosa di meritevole. Buona lettura, e soprattutto buon ascolto.

Head East

Raccontare le storie dell'hard rock meno conosciuto non vuol dire per forza spingersi troppo in là nei vortici dell'underground più nozionistico. Vi assicuro anzi che per gli appassionati del settore, questi pochi nomi di cui ci stiamo occupando, seppur quasi ignoti al grande pubblico, sono più vicini alla superficie che a una nicchia per iniziati un po' snob. Indiretta conferma di ciò sta nel fatto che questa band dell'Illinois ha pubblicato ben sei dischi solamente nel corso degli anni Settanta, incidendo con continuità anche nel decennio successivo e rimanendo sporadicamente attiva ancora oggi, sempre arroccata attorno alla figura del tastierista e fondatore **Roger Boyd**. Mi viene spontaneo, per stile, provenienza geografica ed evoluzione, paragonarli a un'autentica leggenda del Midwest come i REO Speedwagon, e so che più di qualcuno storcerà il naso leggendo queste parole, perché i REO, almeno in Italia, sono moderatamente conosciuti solamente per qualche godibile successo radiofonico in odore di rock FM nei primi *Eighties*, ma in troppi ignorano che prima erano stati latori di un pugno di album notevoli, nel solco di un hard rock a tratti libero e selvaggio (vedasi il debut omonimo del 1971 o il colossale doppio dal vivo di sei anni dopo). Con le dovute proporzioni di fama e talento, gli **Head East** ne sono la versione mignon, e quanto meno le prime opere sono caldamente consigliate ai cultori del rock al calor bianco. Nascono nel 1969, ma solamente un lustro più tardi raggiungono la proverbiale quadratura del cerchio, attraverso una line-up stabile che consta, fra gli altri, del talentuoso frontman **John Schlitt** e di un chitarrista di classe quale **Mike Somerville**. Debuttano nel 1975 con FLAT AS



A destra: copertina di LIVE! degli Head East e foto del gruppo, usata per un altro disco dal vivo, CONCERT CLASSICS VOLUME 7 (1999).



Copertine di alcuni tra i migliori album degli Head East.

«I gruppi nell'articolo hanno regalato opere godibili, ricche di spunti piacevoli quando non emozionanti o persino sorprendenti»

A PANCAKE, che viene pubblicato privatamente ma vende così bene da meritarsi un'immediata ristampa, con copertina differente, da parte di una major come la A&M. Siamo di fronte a un hard rock melodico ma non certo privo di vigore, nel quale appare praticamente ogni tipo di tastiera esistente, anche se la chitarra resta l'ingrediente principale. Il singolo *Never Been Any Reason* ottiene un grande successo e una costante programmazione radiofonica, ma l'epica *Jefftown Creek* è il vero punto di forza del disco. Il secondo GET YOURSELF UP (1976) vende benino anche in Gran Bretagna, il terzo GETTIN' LUCKY (1977) ha un lieve calo d'ispirazione, ma i successivi HEAD EAST (1978) e A DIFFERENT KIND OF CRAZY (1979) riportano Boyd e compagni sulla retta via. Gli anni migliori vengono suggellati da un ottimo doppio album dal vivo, HEAD EAST LIVE (1979), che non ne modifica lo *status* di band inesorabilmente minore confermandone però anche il talento. Con l'arrivo degli anni Ottanta gli Head East perderanno i pezzi (Schlitt diventerà il cantante dei **Petra**, uno dei gruppi cristiani più importanti degli USA) e vireranno verso un AOR manieristico ma sempre gradevole.

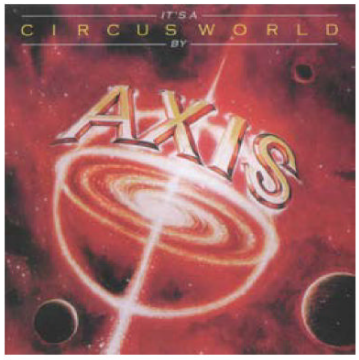
Sopra: Deep Purple Mark I con, da sinistra, Rod Evans, Jon Lord, Ritchie Blackmore, Nicky Simper e Ian Paice. Sotto: fronte copertina di IT'S A CIRCUS WORLD degli Axis (1978).

Captain Beyond

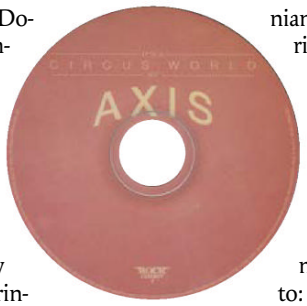
Forse il combo più affascinante del lotto che occupa questa seconda puntata, i **Captain Beyond** nascono all'indomani del primo scioglimento dei seminali **Iron Butterfly**, intercorso nel 1971. Il bassista **Lee Dorman** e il chitarrista **Larry "Rhino" Reinhardt**, apparsi già assieme sul migliore album della "Farfalla di Ferro", METAMORPHOSIS (1970), decidono di proseguire con una nuova proposizione, alla quale si aggregano prima il batterista **Bobby Caldwell**, già accompagnatore di Johnny Winter e desideroso di mettersi alla prova con qualcosa di più stimolante del blues, e poi il cantante **Rod Evans**, che dopo essere stato licenziato dai **Deep Purple** era rimasto a vivere negli Stati Uniti. Estromesso il tastierista originale, **Lewie Gold**, decidono di proseguire come four-piece, firmando per la Capricorn Records, uno dei pochi gruppi dell'etichetta non affiliati al southern rock. L'omonimo esordio, uscito nel 1972, è un album potentissimo e al tempo stesso decisamente progressivo, con un sound spaziale che sembra mediare tra **Jimi Hendrix** e gli **Hawkwind** rimanendo però più concretamente ancorato al rock duro. Nonostante siano citati tredici titoli, i brani dell'album sono fondamentalmente cinque, tre dei quali rappresentano delle suite immaginifiche, ricche di costanti mutazioni di tempo e forma, un audace melange reso possibile dalla versatilità di Caldwell, uno dei migliori batteristi americani di quegli anni, e dall'abilità di Rhino, lungi da sterili virtuosismi, nel saper legare assolo fiammeggianti e arabeschi acustici nei momenti più imprevedibili, e spesso in opposizione al mood presente in quello specifico brano. Se *Armworth*, *Myopic Void* e la lunga pastiche finale di *I Can't Feel Nothing* richiamano safari lisergici, altrove (penso a *Dancing Madly Backwards* o *Raging River Of Fear*) siamo di fronte a un rock incredibilmente heavy per l'epoca, ma sempre con il cervello pronto a mediare l'irruenza di cuore e budella. Caldwell accetta l'invito del vecchio amico Rick Derringer a suonare sul suo esordio solista ALL AMERICAN BOY (1973), e "Capitan Oltre" lo avvicenda con **Marty Rodriguez** (dopo un breve interregno con **Brian Glascock**, già tra le fila di Toe Fat e Carmen, nonché fratello di John Glascock, futuro bassista dei Jethro Tull), estendendo la band a sestetto con gli ulteriori innesti del tastierista **Reese Wynans** e del percussionista **Guille Garcia**. Questa line-up incide SUFFICIENTLY BREATHLESS (1973), opera spiazzante quanto il debutto e quasi altrettanto valido, che scavando oltre la scocca hard rock rivela estemporanei scenari floydiani (*Starglow Energy*) e costanti influenze latin rock (*Everything's A Circle* su tutte) dovute al florilegio di congas e timbales. Segue lo scioglimento, con Rhino chiamato a collaborare da Bobby Womack, mentre Caldwell incide un indimenticabile, effimero album omonimo (1975) con gli **Armageddon**, altro supergruppo con **Keith Relf** (Yardbirds, Renaissance), **Martin Pugh** (Steamhammer), **Louis Cennamo** (Steamhammer, Renaissance, Colosseum). Captain Beyond ritorna a sorpresa nel 1977 con il terzo album, riunendo Rhino, Dorman e Caldwell e il nuovo cantante **Willie "Dee" Daffern**, ex Truk (anche come batterista) e futuro Pipedream, con Tim Bogert, e G-Force (assieme a Gary Moore), tutti nomi che meriterebbero ben altro spazio. DAWN EXPLOSION è un altro lavoro di qualità, che non sorprendentemente rivisita le magiche sonorità del debut, tra psichedelia, blues, sperimentazione e hard rock… si può davvero essere più progressivi di così?

AXIS

Power trio della Louisiana, assemblato nel 1973 dal bassista **Jay Davis** assieme a un chitarrista appena



diciottenne, **Danny Johnson**. Dopo qualche mese viene a completarlo **Vinny Appice**, che ha deciso di seguire le orme del ben più conosciuto fratello maggiore Carmine, batterista di Vanilla Fudge, Cactus e del celebre terzetto con Beck e Bogert. Gli **Axis** sono ancora ai primi vagiti quando Vinny riceve la telefonata di Rick Derringer, giovane chitarrista ai tempi già leggendario per essere stato teenager prodigio alla guida dei **McCoys** (evolutisi dal pop adolescenziale degli esordi a un'interessante proposta psichedelica), indi stretto collaboratore, anche come produttore, di entrambi i fratelli Winter, Edgar e Johnny, infine latore di alcuni interessanti album solisti. "Ehi Vinny, mi ha detto Carmine che sei bravo quasi quanto lui. Voglio mettere su una band hard rock, perché non torni a New York e cominciamo a provare?". Il più giovane degli Appice è lesto a controproporre a Derringer un viaggetto in Louisiana per sentire gli Axis, con la neppure troppo segreta speranza di affidargli il ruolo di produttore. Rick accetta, i ragazzi lo convincono ma l'ampio budget di cui il chitarrista dispone provoca *ipso facto* il congelamento del gruppo, con Appice e Johnson rapidamente cooptati nella sua band. I Derringer, completati dall'ex bassista dei Dust, Kenny Aaronson, pubblicano tre album eccellenti (DERRINGER, SWEET EVIL e LIVE, tutti rilasciati dalla Blue Sky tra il 1976 e il 1977), ma restano confinati al ruolo di act di apertura nei tour di gruppi più affermati… allora tanto vale, riflette Johnson, "lasciare Rick, richiamare Davis e rimettere assieme la vecchia band, con la quale potevo incidere i miei brani senza compromessi, e dividere i proventi in modo più equo". Così, alla fine del 1977, gli Axis tornano insieme (per la cronaca, i Derringer rinnovati daranno alle stampe un quarto album davvero inconsistente), trovando rapidamente asilo all'interno della RCA, che l'anno successivo rilascia il loro primo e ultimo lavoro, IT'S A CIRCUS WORLD, ottimo esempio di hard rock maschio e riottoso, che poco concede a facili melodie, puntando piuttosto sulla batteria squadrata di Appice, stilisticamente molto affine al fratello, e alla graffiante chitarra di Johnson, che divide con Davis le parti vocali, forse il tallone d'Achille del progetto. *Soldier Of Love*, *Brown Eyes* e la zeppeliniana *Armageddon* sono tra i migliori episodi di un disco che ricorda per la sua robusta immediatezza i californiani Montrose e i canadesi Moxy, ma che purtroppo scivola in breve tempo fra le vaschette delle offerte. Lo scioglimento giunge inevitabile, ma il talento dei tre musicisti non passa inosservato: Appice entrerà nei Black Sabbath ai tempi del mefistofelico MOB RULES (1981), per poi seguire il loro cantante Ronnie James Dio nel suo progetto solista. Johnson rischierà di entrare negli Aerosmith al posto di Joe Perry ("piacevo a Tom Hamilton e Brad Whitford, ma Steven Tyler mi guardava con sospetto perché non facevo uso di cocaina e non portavo i capelli abbastanza lunghi, così spinse per Jimmy Crespo"), avvicenderà fenomeni della sei corde come Yngwie Malmsteen e Steve Vai tra le fila degli **Alcatrazz**. Dopo una remunerativa attività di session man, anche per Alice Cooper, darà vita all'ambizioso ma sfortunato progetto **Private Life** assieme a Davis (in pratica il tentativo di metallizzare il cromato sound dei Fleetwood Mac anni Ottanta, con il primo album prodotto da Eddie Van Halen) quindi entrerà nei leggendari Steppenwolf nel corso degli anni Novanta. Davis infine suonerà nella band di Rod Stewart, raccomandato dal maggiore dei fratelli Appice, lungo l'intero corso degli anni Ottanta.



Sopra: IT'S A CIRCUS WORLD degli Axis (1978). Sotto: album e 45 giri dei Brownsville Station.

Brownsville Station

Cresciuti ad Ann Arbor, nel Michigan, vicino a Detroit, la Motor City per eccellenza, hanno di conseguenza elaborato uno stile rumoroso e rock'n'rollistico, festaiolo e privo di fronzoli, che li ha resi celebri in patria, con un buon numero di singoli di successo, restando però praticamente sconosciuti al di là dell'Atlantico. In Italia se ne parlò solamente quando *Smokin' In The Boys Room*, forse il loro brano più noto, tratto dal terzo album YEAH! (1973) e al tempo inerpicatosi fino al terzo posto nella classifica dei singoli, fu coverizzato dai Mötley Crüe nel 1985, ai tempi di THEATRE OF PAIN. Lo zoccolo duro del gruppo consta del cantante/bassista **Michael Lutz**, del chitarrista **Cub Koda** e del batterista **Henry Weck** (subentrato all'originale Tim Cronley), negli ultimi anni corroborati dalla seconda chitarra di **Bruce Nazarian**. Ben sette i dischi pubblicati tra il 1970 e il '78, tutti ben riusciti e stilisticamente simili, tra cui ne spiccano tre…

NO BS (1970): album di esordio, in cui se la spassano a rendere più grossolano e maleducato, ma incredibilmente divertente, il rock'n'roll degli anni Cinquanta.

MOTOR CITY CONNECTION (1975): quinto lavoro, dotato di riff erama scolpito nella roccia che sfocia nel boogie senza dimenticare il blues primigenio e le radici r'n'r, e che non esito a definire un classico minore e misconosciuto dell'hard a stelle e strisce.

BROWNSVILLE STATION (1977): sesta uscita, grezza e fiammeggiante, all'altezza dei migliori **Grand Funk Railroad**. Weck entrerà nello staff del produttore Al Nalli, collaborando come ingegnere del suono su diverse uscite della Atlantic, tra cui i migliori album dei Blackfoot, men-

tre Lutz accompagnerà occasionalmente Ted Nugent, producendo per lui l'album SPIRIT OF THE WILD nel 1995. I due hanno di recente riformato i Brownsville con una coppia di nuovi chitarristi (Cub Koda è infatti morto nel 2000), e possiamo dare per scontato che dal vivo sono sempre duri come il marmo e caldi come l'arrosto della nonna, nonché altrettanto saporiti.

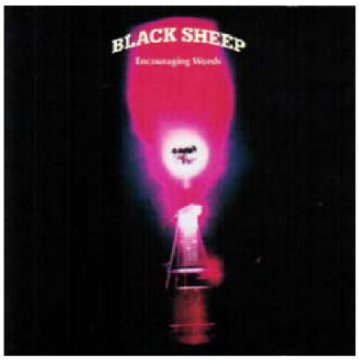
Godz

Band di Columbus, Ohio, che si forma nel 1976, ponendo immediato accento su una minacciosa immagine tutta cuoio, pelle, moto Harley-Davidson e occhiali Ray-Ban a specchio. Aspetto perfettamente adeguato alla proposta sonora, ovvero hard rock senza fronzoli, primordiale, d'immediata fruizione, che fruga tra le pieghe dello spirito rock'n'rollistico e proto-punk di Stooges e Mc5 strizzando al contempo l'occhio ai Molly Hatchet e altri loschi, adorabili figuri del southern rock. Non sorprende che sia il batterista/cantante dei Grand Funk Railroad, **Don Brewer**, a prenderli sotto la sua ala protettiva, producendo l'eponimo album di debutto all'inizio del 1978. La prima facciata evidenzia una band rodatissima, che si è fatta le ossa sui palchi aprendo i tour americani di gente come Angel e Cheap Trick, nonché le intimidatorie coordinate sonore sopra citate. Girato il 33 giri però colpiscono anche i raffinati intrecci chitarristici di **Mark Chatfield** e **Bob Hill**, pur se THE GODZ resta nel complesso un disco costruito appositamente per poter esplodere in concerto, come sta a confermare la sorprendente cover di *Candy's Going Bad* degli olandesi "volanti" **Golden Earring** (brano di apertura dell'album MOONTAN del 1973), che non si nega neppure un assolo di batteria. L'immediato sequel NOTHING IS SACRED (1978) batte sui medesimi tasti, con tanto di motociclette ed espressioni truci in bella mostra nell'immagine di copertina, ma questa volta il contenuto musicale non è altrettanto feroce, facendo quasi il verso agli eroi d'oltreoceano **Slade** (e forse influenzando certe intuizioni dei **Cult** con un decennio di anticipo); ciò non toglie che nella b-side si facciano strada episodi più ispirati e altrettanto energici, quali *Hey Mama* o *714*. Il giocattolo però si è rapidamente guastato, sui Godz cala il sipario, arrivano sporadiche notizie solamente da parte di Chatfield, che prima finisce in prigione (a conferma che l'immagine "al limite" dei nostri non era finzione, ma effettivo specchio di una vita, diciamo così, un po' disordinata…) e poi assembla i **Rosie**, una band infinitamente più aggressiva di quanto il *moniker* floreale lasci apparire (un album in studio, PRECIOUS METAL del 1982, e uno dal vivo, LIVE del 1989). A sorpresa, i Godz si riformeranno, per la prima di infinite volte, negli *Eighties*, sempre guidati dall'istrionico cantante/bassista **Eric Moore**, accompagnato addirittura da un ex chitarrista degli **Outlaws** (Freddie Salem) sul terzo album I'LL GET YOU ROCKIN' (1985), mentre Chatfield tornerà in tempo per incidere il quarto, MONGOLIANS (1987), ormai fuori tempo massimo.

In alto: MOONTAN dei Golden Earring, aperto da *Candy's Going Bad*, coverizzata dai Godz.

Black Sheep

Molti conoscono i Foreigner e il loro carismatico cantante, **Lou Gramm**, ma pochi sono al corrente dei primi passi percorsi da questo ottimo vocalist lungo gl'impervi sentieri del rock'n'roll. Dopo una falsa partenza con i Poor Heart, il giovane Louis Grammatico (questo è il suo vero cognome) forma i



ENCOURAGING WORDS (1971).

Black Sheep assieme ad altri musicisti della zona di New York dalla comune origine italiana, quali **Don Mancuso** e **Ron Rocco**. Dopo un pugno di concerti c'è già la possibilità di incidere un singolo per la prestigiosa Chrysalis, *Stick Around* (1974), che ottiene una discreta programmazione radiofonica nella vasta area extraurbana della Grande Mela. È così la Capitol a finanziare un intero album ai ragazzi di Rochester, che nel frattempo si fanno un nome suonando sei giorni alla settimana in ogni locale della East Coast dotato di amplificazione. L'omonimo album di esordio esce all'inizio del 1975 ed è caratterizzato da un languido, avvolgente sound che porta immediatamente al paragone con i Free e la Bad Company, sia per i chiaroscuri del talentuoso Louis, indubitabilmente influenzato dal grande **Paul Rodgers**, che per le sinuose linee di basso in stile **Andy Fraser** di **Bruce Turgon**, che puntellano l'intero lavoro. Non è il caso di aspettarsi virtuosismi tecnici, la chitarra dipinge e cesella più che deragliare nel solismo, mentre le tastiere si guardano bene dal coprire tutto come scadente panna montata, limitandosi a rifinire con eleganza. Tutto all'insegna del "less is more" quindi, il che non impedisce certo di apprezzare *Woman Back Home*, *Payin' Yer Dues* o la blueseggiante *Let Me Stay*. Indefessi, i BS dividono in quel periodo il palco anche con i ben più fortunati **Kiss**, e tornano nei negozi prima ancora che l'anno volga al termine con un secondo full length, ENCOURAGING WORDS, presentando per l'occasione l'ennesimo "paisà", nella figura del nuovo batterista **Mike Bonafede**. Il disco, che presenta le medesime stimmate del predecessore, è permeato dal rock/blues britannico, con alcuni episodi più hard e robotanti (*Chain On Me*, *Halfway Home*) e altri più sofferti e intimisti, come la notevole *The Change*. Due buoni album, che non oserò spacciare per capolavori, ma sicuramente consigliabili a chi adora FIRE AND WATER e STRAIGHT SHOOTER (bacchettata sulle mani a chi va a controllare su Wikipedia chi ne sono gli autori ☻). Creatosi un nome d'arte dal respiro meno naif e più internazionale, Gramm presterà la sua ispirata ugola ad almeno un capolavoro (l'omonimo esordio dei Foreigner, targato 1977) e a un pugno di album di grande successo, portandosi anni dopo nella band Turgon, mentre un altro vecchio amico, Mancuso, apparirà sui suoi album solisti. Il chitarrista e Ron Rocco, dopo lo scioglimento dei Black Sheep, ci riprovano senza troppa fortuna, all'alba degli anni Ottanta, con i notevoli **Cheater**, artefici di un robusto AOR di stampo Journey/Survivor, con un Ep nell'inconsueto formato a dieci pollici (TEN CENT LOVE AFFAIR, 1980) all'attivo.

Dust

Mi ha sempre lasciato perplesso l'alone di culto che ha permeato questa band, e in particolare il loro secondo album, HARD ATTACK. Non che sia immeritato, il disco è ottimo e negli anni i tre musicisti hanno saputo costruirsi, come vedremo, un curriculum vitae di tutto rispetto: ma c'è là fuori un foltissimo pubblico che non ha mai dimostrato particolare curiosità (e sufficiente passione, fatemelo dire) verso l'underground, preferendo attestarsi lungo i rassicuranti confini dei sentieri dell'ovvio, continuando a raccontarsi la solita favola secondo la quale, oltre ai soliti venti o trenta nomi, non c'era niente di sufficientemente interessante da ascoltare, e che però si sono portati a casa una copia di questo disco. Oppure appassionati di heavy metal che, lungi dal riconoscere all'hard degli anni Settanta il ruolo nevralgico di germoglio dal quale nel decennio successivo ha preso spunto la "loro" musica, hanno però sempre guardato con rispetto a questo lavoro che pure, scriviamolo forte e chiaro, all'epoca ha venduto pochissimo, non ha certo elevato i **Dust** dallo scomodo ruolo di cult-band e non è comunque migliore di dozzine di lavori analoghi rilasciati da altre realtà che non hanno goduto neppure di una effimera, po-

Immagini dal primo album omonimo dei Dust (1971).

«Molti di questi gruppi hanno declinato la loro aderenza ai dettami del rock duro in maniera ibrida, meticcia, mescolando influenze apparentemente inconciliabili»

stuma rivalutazione. Se qualcuno se ne chiede il motivo, sappia che siamo di fronte al proverbiale segreto di Pulcinella: sta tutto nel fascino della copertina, che qualcuno potrà severamente definire infantile, ma che per molti, me compreso, raffigurando tre vichinghi che combattono tra loro in un paesaggio innevato, brandendo scuri e sfoggiando elmi, scudi e bulbo pilifero sufficiente per un intero condominio, è incredibilmente affascinante. Una cover perfetta per viaggiare con la mente mentre si ascolta l'album, e che negli anni è stata più volte riciclata per libri e riviste sull'argomento del rock duro, opera dell'immaginifico illustratore **Frank Frazetta** (che il politicamente corretto di oggi bollerebbe stolidamente come guerrafondaio), che negli anni a seguire presterà la sua arte anche ai grandissimi **Molly Hatchet**. Quello che davvero più conta è ovviamente la musica, di grande qualità per gli aficionados dell'hard: il primo, omonimo lavoro esce nel 1971, due anni dopo i primi passi mossi da **Richie Wise** (voce e chitarra), **Kenny Aaronson** (basso) e **Marc Bell** (batteria), cita Mountain (su *Chasin Ladies*), Black Sabbath (nella lunga jam, vagamente stoner, *From A Dry Camel*) e si ritaglia deliziose parentesi psichedeliche nella malinconica *Often Shadows Felt*. Un disco dunque di "discese ardite e improvvise risalite", di clava e fioretto, e proprio per questo innegabilmente progressivo, data la varietà di temi proposti, con un'altra copertina da culto, raffigurante tre inquietanti scheletri. Il citato HARD ATTACK segue nel 1972, presentando ancora un lotto di canzoni scritto da Wise assieme al produttore Kenny Kerner, sempre orgogliosamente legato al rock duro, come nel debordante incipit di *Pull Away/So Many Times* o nella lunga *Learning To Die*, ma senza negarsi imprevedibili mutamenti di atmosfera, come nella soffice *Thusly Spoken*, con tanto di organo e accompagnamento orchestrale, in *I Been Thinkin'*, con la steel guitar che cesella suggestioni country, oppure nella chitarra slide che permea la tracotante *How Many Horses*. Nel 1973 i Dust si sono profeticamente trasformati in polvere, ma senza darsene troppo cruccio: Aaronson presterà il suo basso ai più duraturi Derringer, per poi accompagnare in tour o registrare in studio con una pletora di rock star, da Mick Taylor ai Blue Öyster Cult, da Bob Dylan a Joe Cocker. Bell, dopo aver suonato sull'unico album di un altro gruppo di hard per iniziati, gli **Estus**, entrerà nel 1978 nei **Ramones**, assumendo inevitabilmente l'identità di Marky Ramone, facendone parte fino al loro canto del cigno di metà anni Novanta. Wise continuerà invece a lavorare con Kerner, affiancandolo nella produzione di molti album fortunati, tra i quali vanno almeno citati i primi due (1973/1974), di una nuova proposizione newyorkese destinata ad avere una certa fortuna… quella dei Kiss.

Immagini prese dall'edizione in Cd dei due album, uscita il 16 aprile 2013 con note di Marc Bell, poi nei Ramones. Sotto a sinistra: HARD ATTACK in vinile.

Renato "Mercy" C. è un personaggio "disturbante" e "divisivo" (naturalmente per volontà), come si evince dalla seguente intervista, dove esplora la musica, ovviamente, e tanta letteratura collegata anche al suo vissuto. Le parole non sono mai banali, sia quando parla dei suoi progetti musicali (**Malombra**, **Il segno del comando**, **Ianva**) che delle sue letture (D'Annunzio, Borges, Lovecraft, Houellebecq ecc.)

Testo: **Andrea Pintelli**
Foto: **Enrico Rolandi**

Mercy è autore affascinante, libero pensatore, moderno illuminato, cantante magnetico, scrittore sopraffino, fra gli inventori del cosiddetto *Italian Dark Sound*, *deus ex machina* di gruppi seminali quali **Malombra** e **Ianva**, cofondatore de **Il Segno del Comando** e **Zess**, collaboratore di diverse realtà musicali e non, artista nel più vero e intrinseco senso del termine. Certo, non avrebbe bisogno di presentazioni, ma per ricapitolare una carriera, iniziata negli anni Ottanta, servono alcuni punti fermi. La sua immensa cultura non è mai ostentata, segno distintivo di una persona oltremodo intelligente, nel pieno rispetto dei suoi interlocutori ed estimatori. Figura carismatica unica e oltre le epoche, ha fatto del proprio stile un punto di riferimento per le nuove generazioni. Sapienza e preparazione, perizia concettuale e innate capacità, altitudine di pensiero e coscienza in continua espansione, qualità in perenne progresso e bellezza d'intenti, forza interiore e preziosità fuori dall'ordinario. Tutto ciò sono le oggettività che gravitano intorno al suo essere così particolare. L'ho raggiunto, in quel di Genova, per porgli alcune domande atte a ricapitolare la sua carriera, nonché discutere del proprio futuro.

Renato Carpaneto, in arte Mercy: due facce della stessa medaglia oppure due entità che si completano vicendevolmente?

Per tutti sono sempre stato Renato e non ricordo di essermi mai presentato come Mercy. Mi serviva però una sigla semplice e secca per griffare lavori che ho sempre avvertito come intimamente personali. Un nome d'arte pratico e insieme rappresentativo della mia essenza la cui origine, comunque, fu fortuita. Erano in voga i Si-

Malombra

MERCY, LA PARTE OSCURA

ster of Mercy e **Andrew Eldritch**, ceffo pallido, scavato e nascosto dietro gli occhiali Ray-Ban a specchio, era diventato a suo modo iconico. La faccia magra e slavata l'avevo di mio, oltre all'abitudine di girare con gli occhiali neri a tutte le ore, seppure per esigenze "strategiche". Col taglio d'occhi che mi ritrovo bastava che fumassi un minimo per ritrovarmeli ridotti a fessura. Tale dettaglio finì per attirare l'attenzione d'un gruppetto di ragazze "dark" che mi appiccicarono quel nomignolo. Una volta saltato fuori, lo trovai uno spunto valido per l'idea che andavo cercando. A quei tempi, tuttavia, lo pseudonimo per intero era **Mercy La Morgue**: una roba stile film della Hammer d'ambientazione vittoriana, magari incentrato su sepolte vive, "cassamortari" e medici anatomisti.

Malombra, tua bellissima creatura: primo album omonimo uscito nel 1993, l'ultimo, T.R.E.S., nel 2023. Nel mezzo altri due importanti lavori, OUR LADY OF THE BONES (1996) e THE DISSOLUTION AGE (2001). Raccontaci la vostra avventura, più attuale che mai. E poi: nuovo disco in arrivo?

Malombra si origina da un'esperienza più acida e primitiva denominata Zess, ma dovendo indicare un principio "ideale" sceglierei una traccia che sigla il passaggio di consegne tra le due entità. S'intitola *Officium Tenebrarum* ed è ancora a nome Zess. Qui iniziava la collaborazione con **Fabio Casanova** col quale ci era riuscito di cucire insieme ben tre differenti spunti, ottenendo una sorta di mini suite. Mancavano **Mario Paglieri** e **Matteo Ricci** dei quali avevo ricevuto un demo. Un brano in particolare, allora solo strumentale, mi fece trasalire. Mi ricordava una gemma oscu-

ENRICO ROLANDI

Nella foto: Malombra live al Porto Antico Progfest (Genova, 6 agosto 2023).

T.R.E.S. è il quarto album dei Malombra, pubblicato nel 2023 dalla Black Widow.

«Mercy è autore affascinante, libero pensatore, moderno illuminato, cantante magnetico, scrittore sopraffino, fra gli inventori del cosiddetto *Italian Dark Sound*»

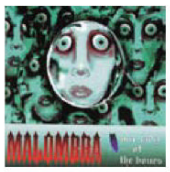
ra quale *Woman Of A Thousand Years* degli **Arcadium** (inclusa nel loro unico album, BREATHE AWHILE del 1969). Era la futura *Butcher's Love Pains*. In quel periodo eravamo avvinti nell'underground psichedelico-progressivo tra i Sessanta e i Settanta. I fondamentali **Black Sabbath** e **Black Widow**, certo, ma pure i magnifici **High Tide**, **Atomic Rooster** o i **Quatermass**. E poi tutte le sigle che andavano a precisare la nebulosa del più ancestrale dark sound: **Pinnacle**, **Dr. Z**, **Monument**, **Salem Mass**, **Still Mill**, **Saturnalia**, **Horse**, **Necromandus**, **Titus Groan**, **Fuchsia**, **Necronomicon**, **Demon Fuzz**, **Writing on the Wall**, **Akasha**, **Ainigma, Diabolus, Coven**. Insomma: ci si percepiva convintamente eredi di quel tipo di retaggio. OUR LADY OF THE BONES lo definirei una sorta di trasposizione fantastica di certe vicende personali che allora stavo attraversando. Mediate però da tutta una serie di citazioni letterarie

incrociate e fatte interagire come nei giochi a incastro. Qui iniziava inoltre l'ossessione di Malombra per le teorie complottistiche, in pratica l'immaginario che sarebbe poi confluito in T.R.E.S., e per archetipi fondanti della tradizione classica e occidentale come quello di **Dioniso**. Da questo peculiare immaginario sarebbe scaturita l'ispirazione per brani come *Sinister Morning* (OUR LADY OF THE BONES) o *Baccanalia* (T.R.E.S.).

THE DISSOLUTION AGE fu un azzardo. Oltre che, nei confronti dei membri della formazione storica, un mezzo affronto. Sono il primo a riderne oggi, ma allora avvertivo l'impulso di giocarmi un'ultima partita e ritenevo persino di ritrovarmi qualche buona carta in mano. Infatti, mentre noi si metteva in cantiere quella sorta di "rifondazione" di Malombra**,** stava avanzando sull'onda della voga neo-gotica ciò che, fin dai tempi degli **Zess**, avevo preconizzato: una fusione tra le aree più oscure, visionarie e meditative del metal e quelle più energiche, estetizzanti ed epiche della new wave. L'avere visualizzato e descritto quel *trend* assai prima che esistesse ritenevo mi titolasse a sufficienza per farne parte. Peccato che, se tu decidi di agganciare le logiche industriali, devi essere in grado di riprodurre i tempi, le modalità e la qualità formale dell'industria. Pensare di poterci entrare mantenendo le tempistiche dilatate e un profilo tecnico "volenteroso" dell'artigianato è una pura e semplice ingenuità.

«Inizialmente eravamo avvinti nell'underground psichedelico-progressivo tra i Sessanta e i Settanta: Black Sabbath, Black Widow, High Tide, Atomic Rooster, Quatermass»

In alto: Mercy e Matteo Ricci. Sotto: MALOMBRA (1993), OUR LADY OF THE BONES (1996) e THE DISSOLUTION AGE (2001).



T.R.E.S., al contrario, è il prodotto del nostro esserci ritrovati. Le tracce, salvo un paio di eccezioni, risalgono alla prima metà degli anni Novanta, durante l'ultima fase creativa di Malombra prima maniera. Anzi: tra tutte le tracklist attribuibili alla formazione "storica", questa era la sola per la quale saremmo entrati in studio già abbondantemente rodati. Ma talvolta le stesse energie vitali che accendono l'immaginazione possono, di per contro, seminare il disordine e l'incertezza. Ammetto di essere stato allora il soggetto di gran lunga più perturbativo, avendo maturato la convinzione che il salto qualitativo di carattere filosofico e tematico che stavamo compiendo meritasse soluzioni musicali più aggiornate. Malgrado queste e altre incertezze eravamo tuttavia giunti al punto di registrare delle tracce in pre-produzione. Le stesse che, oltre un quarto di secolo dopo, sarebbero tornate utilissime all'atto della ricostruzione dell'opera.

Per ritrovarci anche umanamente, tuttavia, si è dovuti tuttavia giungere a conoscere le derive estreme di questi ultimi anni. Persone care scomparse, pandemia, nuove deprivazioni di libertà e tentativi più o meno smaccati di controllo totalitario delle opinioni. Era chiaro che il tempo a disposizione stava finendo e che non c'era più un minuto da perdere.

Quali sono le tue emozioni e i tuoi ricordi legati a Il Segno del Comando, gruppo seminale del "dark italian sound" col quale ideasti, insieme a Diego Banchero, i primi due dischi, l'omonimo del 1997 e DER GOLEM del 2002?

Sono lieto che questa sigla abbia oggi il successo e i riconoscimenti che merita, ma sarebbe bello che qualcuno ogni tanto ricordasse che in principio il sottoscritto è stato ben di più di quello che semplicemente "scriveva i testi". Tralasciando le melodie delle linee liriche e di alcuni temi strumentali che avevo portato in dote, posso dire senza polemiche che l'idea alla base del progetto e la scelta del suo stesso nome erano farina del mio sacco, proprio come precisazione di una suggestione?

Oggi molte band rivendicano di essere "*original italian dark sound*" oppure "*true traditional italian dark sound*". Esiste dunque una ben differenziata specificità italiana all'interno d'un genere, il cosiddetto Occult Rock. Mi

prendo la responsabilità di affermare che la suggestione che abbiamo definito "*Old School Italian Dark Sound*" nasce a Genova ed è databile intorno alla metà degli anni Ottanta.
Fu allora che classificammo questo spirito aleggiante su una molteplicità di produzioni nazionali, come afferrando la materia d'un sogno. Esclusivo, peraltro, di coloro che vissero l'infanzia o la primissima adolescenza nell'Italia degli anni Settanta. Tempi e luoghi spaventosamente cupi e impauriti, con scenari periferici e suburbani contrassegnati da una prodigiosa tetraggine. Ma d'altro canto adagiati dentro nell'incanto sospeso e quasi metafisico di borghi rimasti intatti nei secoli. L'Italia era un luogo di contrapposizioni ideologiche feroci, sfocianti nella stagione della cosiddetta "strategia della tensione". Ricorrevano nel dibattito pubblico espressioni come "poteri occulti". Ma forse proprio in virtù di questa acquisita dimestichezza con una sensazione d'immanenza del "male" che gli italiani di allora svilupparono una sensibilità particolarissima per questa "prossimità misterica". La stessa tv, allora limitata a un paio di canali, non si sottraeva all'imperativo della "prossimità misterica"… per cui tenevano banco i cosiddetti "sceneggiati". È qui, oltre nelle musiche per i film "di genere", che questa eccellenza tutta italiana nel trattare la materia misterica si estendeva al mondo dei suoni. Così, in breve, ci si ritrovò ad avere l'intera platea nazionale e, soprattutto, una generazione abituate ad associare mentalmente le idee di mistero, di arcano, di paura a un certo "ricettario musicale".
Le classifiche di vendita di quegli anni dimostrano che le sigle degli sceneggiati televisivi, di solito licenziate nel più popolare formato sette pollici (45 giri), arrivavano invariabilmente in vetta. Preludio al successo planetario che avranno i **Goblin** da metà decennio in avanti. Anche i dischi di **Jacula** e **Antonius Rex,** sebbene in scala minore, avevano avvinto giovanissimi ascoltatori generalisti.
Ora, per venire a noi, confermo che la "piazza" di Genova intorno all'84/85 rappresentava un *unicum*. Perché la suggestione di cui parlavo era condivisa da soggetti vicini alla "piazza" metallara e da altri gravitanti intorno a quella cosiddetta dark. C'era in effetti un collante: la composita fanbase che potevano vantare dalle nostre parti il **Paul**

ENRICO ROLANDI

ENRICO ROLANDI

Chain Violet Theatre e, prima ancora, i **Death SS**.
Non solo quindi ci si muoveva per seguire i concerti praticamente ovunque si tenessero, ma si iniziò a intessere contatti, epistolari e telefonici, con altre realtà italiane che nutrivano interessi simili. A un dato momento ricordo che ci si sentiva regolarmente con **Black Hole, Run After To**, **Arpia**, **Dunwich**, **Mario The Black**. Per non parlare di sigle ancora più sinistre, come **Thelema** e i famigerati **Rosemary's Baby**, il cui exploit mediatico aveva acceso la fantasia di molti. Dal canto nostro si ipotizzava, non senza qualche spunto satirico, quale dovesse essere il profilo ideale della band dark italica per antonomasia.
Intanto doveva guardare a tutte le suggestioni artistiche possibili: letteratura, cinema, fiction, rock, soundtrack. Determinanti in tal senso gli scritti di **Beppe Riva** che, da alcune delle più diffuse testate, pubblicava delle stimolanti retrospettive sul più vetusto dark sound. Certi titoli come YS (**Balletto di Bronzo**) o CONCERTO DELLE MENTI (**Pholas Dactylus**), per esempio, vennero riportati alla luce dalla militanza "dark sound" di Beppe prima che da un ancora inesistente revival prog. Narrativamente parlando, noi situammo il tempo "ideale" negli anni Settanta, ma quelli più "tardi"… con l'età d'oro del prog già tramontata e con il nostro ipotetico combo ormai privo di sbocchi, eccetto quello costituito da qualche piccola etichetta locale di solito dedita ad altro di musica, tipo folk o liscio. Da qui la rarità, o meglio, la semi-leggendarietà del titolo. Un disco-miraggio, al punto da alimentare dubbi sulla sua stessa esistenza
E poi, oltre all'origine provinciale, una presunta dimestichezza con l'occulto e una velata allusione a conventicole praticanti negromanzia e spiritismo.
Registrammo praticamente in presa diretta, con poche sovraincisioni. Innumerevoli dettagli e sfumature di quel disco sono irripetibili semplicemente perché frutto d'improvvisazione. Risultato: un lavoro senza un

minuto di stanca, senza un passaggio interlocutorio, carico di quel *groove* tipicamente live e di quell'atmosfera fumosa e intossicata tipica dei dischi di altre epoche. Il nome poi non poteva che rifarsi a quello che, tra tutti gli sceneggiati televisivi, era non solo di gran lunga il più iconico, ma anche quello "archetipico". *Il segno del comando* (miniserie Rai del 1971, diretta da Daniele D'Anza, in cinque puntate, sospese tra fantastico e giallo) non si limitava a fondare storicamente un filone, ma ne tracciava pure, con insuperata esattezza, ogni coordinata estetica e canone stilistico. In pratica ciò che s'intendeva fare noi rispetto al concetto di "*Italian Dark Sound*".

Accantonato il proposito iniziale di far passare il disco per un reperto scappato fuori da una bolla temporale, restava la grafica che avevo già provveduto ad approntare a tale scopo: non troppo ricercata, apparentemente tirata al risparmio, in bicromia e copertina non apribile, artwork rudimentale, ma evocativo. Insomma tutto ciò che potesse rievocare il mondo povero, ma fascinoso delle autoproduzioni. Il primo e omonimo album è il classico long seller che non uscirà mai di catalogo, un vero disco manifesto. Anche il successivo, DER GOLEM, con il quale sorprendemmo un po' tutti, operando uno *switch* verso l'immaginario mitteleuropeo, è un lavoro indubbiamente ispirato, ma tradisce già intenti differenti e risvolti strumentali di taglio moderno che lo allontanano dallo spirito iniziale d'un progetto che, dopotutto, era stato pensato per essere un *unicum*.

Ianva è pura meraviglia, va assolutamente oltre l'ambito musicale. È cura e meditazione, riflessione e azione, innovazione e rispetto del passato, fascino e profondità. E tanto di più: il tuo romanzo *La mano di Gloria* (album omonimo ispirato dal libro edito nel 2012). Traccia una parabola di questo progetto e parlaci del suo futuro.

Ianva nasce sull'onda dell'ispirazione che si alimenta dell'ostilità nei confronti dei tempi correnti. L'instaurazione d'un "regime" da parte del *deep state* occidentale, un controllo sempre più capillare sulle vite, le parole e le opinioni di noi tutti, d'una sua oscura pulsione liquidatoria nei confronti del sacro, del tradizionale, del culturalmente connotato erano evidenti e fattuali. Pensammo dunque che la sfida stavolta consistesse nella precisazione d'una forma d'arte reattiva. Una specificità stilistica in grado di rappresentare, con tutta la dignità e la fermezza che la missione avrebbe richiesto, la dissidenza che non avrebbe tardato a palesarsi.

Dall'alto: IL SEGNO DEL COMANDO, fronte e retro (1997) e DER GOLEM (2002).

Quando Ianva entrò in scena nel 2005 il progetto operava in concreto da quasi un paio d'anni in forma di seminale terzetto che, con denominazioni e collaborazioni variabili, aveva licenziato pochi brani, destinati per lo più a compilation di area industrial/apocalittica. Era quello, infatti, il contesto che avevamo individuato come terreno di coltura potenziale. La missione: apparire più autorevoli di come l'establishment culturale occidentale ami narrare i propri dissidenti.

In seguito, con l'arruolamento di ulteriori elementi, oltre, naturalmente, l'ingresso di **Stefania T. D'Alterio** anche nella gestione comunicativa dell'intero progetto, la componente metapolitica sfumò gradatamente per lasciare il posto a suggestioni prettamente artistiche.

Siamo stati, per intenderci, tra i pochi a tradurre in pratica ciò che prima era stata quasi solo teoria. Neofolk, Martial, Military Pop si riproponevano in fondo di "sonorizzare" la Storia. La nostra risposta è consistita nella proposizione d'uno spettro sonoro massivo. Tutto partiva dalla certezza riguardo al suono che la Storia, di certo, non avrebbe potuto avere: povero, piccolo, centellinato, prodotto con taccagneria. La Storia è un fenomeno immane che contiene interi mondi: qualcuno mi spiega come sia possibile pensare a tutto ciò in termini minimali?

E poi: si fa un gran parlare di spirito identitario nella musica e nelle arti, ma spesso scopriamo che l'operazione consiste semplicemente nell'innesto d'un testo identitario su una formula musicale abusata. Invece noi ci siamo sforzati di produrne una *ad hoc*.

C'è sempre stato nell'opera di Ianva un risvolto che è autenticamente, anzi, letteralmente "spettrale". Noi, in fondo, abbiamo dato voce a mondi perduti, a vite obliate, a generazioni sepolte, a momenti salienti che, come fotogrammi, fluttuano alla deriva sul fiume del tempo e della Storia. È vero che l'essenza di del gruppo è cinematica, ma il nostro è uno spettacolo di ombre dell'Ade.

Mi ha affascinato della tua arte l'assoluta eleganza dei testi composti, pieni di sostanza e prodigiosamente perfetti per le varie sonorità affrontate nelle tue diverse esperienze d'autore. Da essi traspare una grandissima ricerca, raffinata e sofisticata, che proponi all'interno di progetti sì di nicchia, ma che fanno dell'unicità la loro forza propulsiva. Quali sono le tue principali influenze letterarie e artistiche, più in senso lato?

In principio ci furono i "grandi classici per ragazzi": gli autori si chiamavano **Stevenson**, **Scott**, **Melville**, **Twain**, **Verne**, **Salgari**. Almeno un paio tra loro sono stati determinanti per forgiare il mio gusto e il mio stesso temperamento. Si tratta de *I ragazzi della via Pal* di **Molnar** e de *Il cucciolo* di **M.K. Rawlings**. Non appena mi sentivo malinconico non potevo fare a meno di riprenderli e ogni volta finiva in pianti torrenziali. Sono certo che anche oggi l'esito sarebbe identico.

Poco più grande mi appassionai alle uscite settimanali della collana di fantascienza Urania grazie alle quali venivano resi disponibili **Ballard**, **Dish**, **Bradbury** e **Dick**. Ma fu con l'ingresso nell'adolescenza e con il primo rimodellamento dei gusti sulla base degli input elargiti dai miei idoli musicali che iniziai ad allargare la mia sfera d'interessi. È stato grazie alla mia passione per **David Bowie**, per i **Roxy Music** o per gli **Ultravox** che ho scoperto la letteratura decadente, i poeti maledetti, il movimento preraffaellita, l'estetica Art Deco, la letteratura della crisi mitteleuropea come **Meyrink**, **Musil**, **Kraus**, **Kubin**. Fu Bowie, interpretando il personaggio del Duca Bianco, a mettermi sulle tracce degli scritti di **Otto Rahn**, dei misteri correlati alla tradizione del Graal, di **Ernst Junger** e di **Christopher Isherwood**. E grazie a **Brian Ferry**, **Steve Harley, Sparks** e **Metro** scoprii l'universo dei *dandies* e di **Byron**, **Shelley**, **Keats, Tennyson** fino ad arrivare a **Rossetti** e **Oscar Wilde**.

Poi, acclarato l'orientamento intrinsecamente "dark" della mia percezione estetica, iniziai a ricercare ogni sorta di lettura che potesse correlarsi a questa dimensione, ossia tutta la letteratura gotica disponibi-

le in traduzione italiana. Ovviamente **E.A. Poe** e ovviamente **Lovecraft** per il quale, da adolescente, sviluppai una passione sconfinata.
Lovecraft è il classico autore che si ama incondizionatamente da giovanissimi. Quando ancora si è, letterariamente parlando, disarmati. Intendiamoci: lui è l'immaginifico per eccellenza che con la mente partorisce interi universi, corruschi e spaventosi. Ma, per intanto, più o meno nel periodo in cui stavo preparando l'esame di maturità, m'imbattei in colui che mi rivelò una verità sconvolgente: Lovecraft scriveva male! L'incolpevole autore di tale, inaudita, rivelazione aveva un nome: **Gabriele D'Annunzio**.
E dire che, tra tutti i D'Annunzio possibili, scelsi quello in assoluto più urticante per la mentalità "progressista", ossia quello ferocemente vitalistico e fulminato sulla via nietzschiana de *Le vergini delle rocce* e de *Il fuoco*. Il più arrogantemente superomistico e il più sgradevolmente ebbro di sé. Quello che, voluttuosamente, intinge il proprio pennino nel sangue con una sorta di trasporto dionisiaco. Ma anche quello che produce la prosa di gran lunga più ipnotica, venefica e sublimemente intossicante.
Eppure, se a loro tempo i racconti di Lovecraft mi avevano spaventato a morte, l'eleganza formale d'un D'Annunzio non bastava da sola a spiegare la cessazione dell'incanto. Fu chiaro tempo dopo quando vennero rese disponibili le traduzioni d'un Lovecraft diverso: quello delle corrispondenze epistolari, della sconfinata erudizione e degli interessi poliedrici, delle dissertazioni filosofiche e degli scritti politici. E, in tutti questi casi, Lovecraft scrive benissimo. La conclusione da trarne non poteva dunque che essere una: anche il migliore degli scrittori, all'atto di affrontare certi temi, quelli dell'arcano e dell'irrazionale, rischia di farsi prendere la mano. Forse era davvero arrivato il tempo di cimentarsi con i classici. Percorso tutt'altro che compiuto: se pure sono tra i pochi che hanno letto davvero, da cima a fondo, tutta la *Recherche* di **Proust**, fatte salve le eccezioni di alcuni titoli ineludibili, i russi mi mancano quasi del tutto. Sui tedeschi ho una buona conoscenza finché si resta confinati all'età romantica, ma non appena si apre la stagione dell'Idealismo mi perdo. Sui francesi, da **Dumas** in avanti, non me la cavo male. Da **Flaubert** e **Balzac** fino a **Lautréamont** e **Huysmans** credo di averli a mio modo sviscerati. Lo stesso non posso dire per la letteratura in lingua spagnola, compresa quella latino-americana che mi manca quasi del tutto. Con la significativa eccezione di **Borges** sul quale, una decina d'anni dopo, sviluppai per qualche tempo una sorta di fissazione, non dissimile a quella che, ragazzo, mi aveva avvinto a Lovecraft.
Nel frattempo avevo sviluppato un certo interesse per tutto il filone di pensiero della cosiddetta "rivoluzione conservatrice". **Cioran**, **Gomez D'Avila**, **La Rochelle, Schmitt** ed **Evola**. Ma al contempo braccavo le penne italiane più virtuose allo scopo di carpirne qualche malizia: **Calvino**, **Manganelli**, **Landolfi**, **Bianciardi**, **Brancati**, **Bufalino**, **Satta**, **Buzzati**, **Berto**, **Savinio** e **Sanavio**.
Ineludibili sono stati, specie da quando mi decisi a rompere gli indugi e a cimentarmi con la scrittura a mia volta, **Jack London** o **Ayn Rand,** proprio in virtù della loro vocazione al titanismo.
L'America, del resto, come sottrarsi…: **Roth**, **De Lillo**, **Robbins**, **Pinchon**, **Ellroy**, **Foster Wallace**. Tra gli italiani contemporanei, su tutti, **Michele Mari**. Non mi sono perso nulla di **Houellebecq** anche se, ultimamente, mi risuona un po' disinnescato.
E infine **Thomas Ligotti**: letteralmente impressionante. Ma, bella forza, una volta che sposi una visione cosmologica tanto radicale, se hai la volontà d'animo di non arretrare mai, neppure di fronte alle conseguenze più spaventose, la morte sociale, l'isolamento, la depressione mortale e, infine, il puro e semplice sdegno nei confronti de "l'Essere" credo che le opere finiscano per scriversi da sole. Anche **Sgalambro**, del resto, deteneva a sua volta una sorta di funereo magistero in tale senso. Peccato che il pubblico italiano, anche quello che si pretende colto, lo conosca solo per i dischi con **Battiato**.

Sopra: LA MANO DI GLORIA degli Ianva (2012).

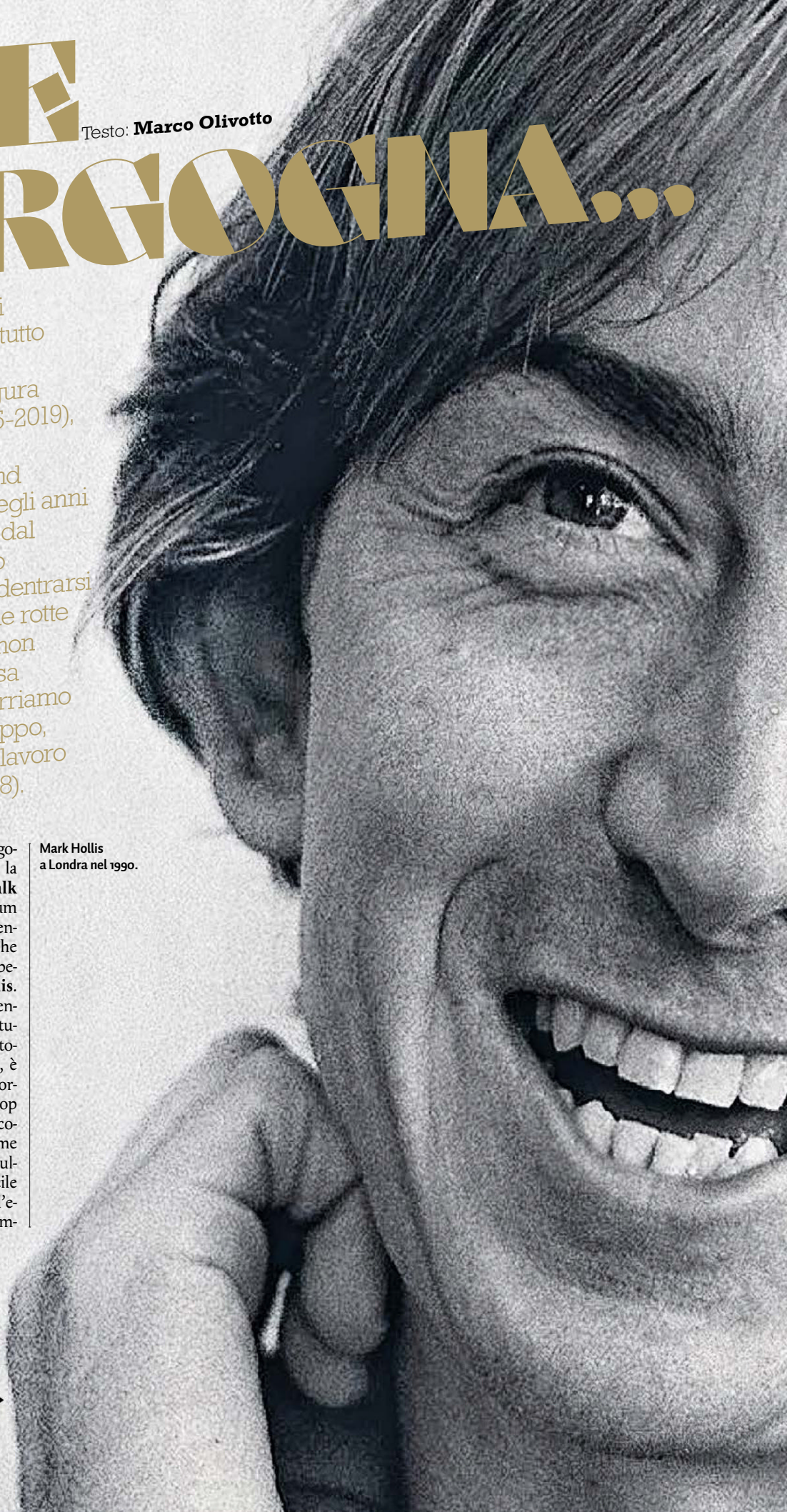
Sotto: ET IN ARCADIA EGO, unico album degli Zess, registrato a Genova tra il dicembre 1987 e il gennaio 1988, pubblicato nel 2004 dalla Black Widow Records.

ENRICO ROLANDI

CHE VERGOGNA...

Testo: **Marco Olivotto**

I **Talk Talk** sono stati identificabili, pur con tutto il rispetto per i vari componenti, con la figura di **Mark Hollis** (1955-2019), artista londinese in chiaroscuro. La band nella seconda metà degli anni Ottanta preferì uscire dal confortevole successo internazionale per addentrarsi nella musica fuori dalle rotte commerciali... certo non gratificando la sua casa discografica. Ripercorriamo tutti gli album del gruppo, compreso l'omonimo lavoro solista del leader (1988).



Mark Hollis a Londra nel 1990.

"Such a shame: Che vergogna!". Che vergogna, la EMI che fa causa ai **Talk Talk** rei di avere prodotto un album "commercialmente non soddisfacente come SPIRIT OF EDEN". Che vergogna, azzerare un talento irripetibile come quello di **Mark Hollis**. Che vergogna, quel silenzio di ventuno anni prima della sua prematura scomparsa nel 2019. La sua storia, così come quella dei suoi TT, è anomala e pone domande importanti su cosa fosse davvero il pop inglese negli anni Ottanta del secolo scorso, dominati da nomi come Duran Duran, Spandau Ballet, Culture Club, Depeche Mode. Facile chiamarlo "synth-pop" dando all'espressione un significato quasi sempre dispregiativo. Riduttivo tracciare una linea di confine netta tra il sound degli anni Settanta e quello del decennio successivo: come se il primo fosse il suono della "vera musica" e il secondo una degenerazione plastica e artefatta di canzoncine poco incisive. Il neo-

logismo "anniottanta" ha finito per diventare un aggettivo: "Non farmi un rullante anniottanta", "Questa tastiera è troppo anniottanta". Quante volte l'ho sentito dire, durante una produzione.

A sinistra VIENNA, prodotto da Conny Plank.

CHI HA PAURA DEL SYNTH-POP?

La realtà è più complessa dei modelli che utilizziamo per descriverla. Volendo riassumere in poche battute l'evoluzione della musica (non solo britannica) a cavallo tra il 1975 e il 1985, il risultato potrebbe essere questo: "Il rock progressivo entra in crisi, schiacciato dal proprio peso e sotto la spinta del punk, che peraltro non dura a lungo e si trasforma in new wave, presto degenerata nel più bieco pop commerciale".

Sopra: copertine dei singoli *Today* e *Talk Talk*, label e cover di THE PARTY'S OVER.

Mi permetto di dissentire. Prendiamo a titolo di esempio l'anno di mezzo del periodo citato. Nel luglio 1980 esce un disco fondamentale: VIENNA degli **Ultravox**, orfani di **John Foxx** che viene sostituito da **Midge Ure**. Il punk sta scivolando verso il tramonto, anche oltreoceano: Clash, Sex Pistols e Ramones cedono la scena a Blondie e Cars, e si inizia a parlare di disco-punk, con buona pace della filosofia *no future,* che presto degenererà in un edonismo diffuso e leggero. Anche per questo, una strisciante malinconia tutta albionica inizia a plasmare la musica di molti nuovi gruppi inglesi, mentre si moltiplicano le definizioni: synth-pop, dark-punk, dark-wave, e chi più ne ha più ne metta. Quando Ure definisce gli Ultravox "una rock band che usa il sintetizzatore", molti sorridono, ma RETURN TO EDEN (Dvd, Cd, Lp), resoconto del concerto alla Roundhouse di Londra nel 2010 in occasione della *reunion* del gruppo, basta e avanza per dargli ragione. Non solo documenta un concerto perfetto, ma fornisce la prova inconfutabile che siamo di fronte a… una rock band che usa il sintetizzatore. I quattro picchiano come fabbri, e, forse grazie al fatto che nel corso di trent'anni e passa abbiamo assimilato certe sonorità, ci fanno comprendere che la definizione di synth-pop andrebbe presa con le pinze. Certo, è un genere che verrà sfruttato con molta furbizia entro breve tempo dalla sua nascita, ma sarebbe una grave trascuratezza non sentirvi l'eredità del più recente **David Bowie** e dei **Kratfwerk**.

PARLA, PARLA

Due anni dopo VIENNA, alcuni musicisti scelgono un nome con una curiosa ripetizione e si affacciano sul mercato discografico. Si chiamano Talk Talk e approdano al primo album (THE PARTY'S OVER, 1982) dopo un anno di gavetta, grazie al contratto con la EMI. Vengono spesso affiancati ai Duran Duran (anche a causa del nome ripetuto), con i quali condividono l'etichetta, la produzione artistica e una chiara affezione per l'immaginario sonoro dei **Roxy Music**. Ne sono membri fondatori **Mark Hollis** (frontman, chitarrista e tastierista), **Lee Harris** (batteria), **Paul Webb** (basso) e **Simon Brenner** (tastiere). Pochi conoscono il brano *Talk Talk Talk Talk* di un'oscura band chiamata **The Reaction** (incluso nel 1977 in STREETS, compilation di area punk pop) nella quale Hollis militava, ma è proprio da quella canzone che il gruppo prende il nome accorciandolo. *Talk Talk* è anche il secondo singolo che la EMI pubblica, entrambi nel 1982, dopo quello di esordio (*Mirror Man*), che aveva avuto scarso riscontro. L'ascolto dell'originale è sorprendente, sospeso tra punk e new wave, con chitarre nervose e asciutte che si muovono su un ritmo serrato. La nuova versione, che apre l'album, è irriconoscibile, più lenta, con le tastiere in evidenza e la chitarra pressoché svanita nel nulla. La responsabilità è anche della produzione artistica di **Colin Thurston**, già tecnico del suono per Iggy Pop su LUST FOR LIFE (1977) e coproduttore di HEROES (1977) di David Bowie insieme a Tony Visconti. Passano per le sue mani album di grande successo e, comunque, di artisti che lasciano un segno nella scena post-punk inglese: The Human League, Magazine, Kajagoogoo, Howard Jones. All'epoca, Thurston lavorava per la EMI, e fu il responsabile artistico dei primi due album dei Duran Duran; in particolare di RIO (1982), un successo planetario. Hollis si affidò a lui sulla forza del suo coinvolgimento con Bowie, ma il sound dell'esordio dei Talk Talk è più vicino a quello dei Duran Duran, pur con varie scelte produttive coraggiose. Il singolo *Talk Talk* va meglio del precedente, pur non raggiungendo la Top 40, e lancia l'album, che viene pubblicato nel mese di luglio. È però il terzo singolo, *Today*, a entrare nella Top 20 inglese e a spingere THE PARTY'S OVER in classifica fino alla ventitreesima posizione.

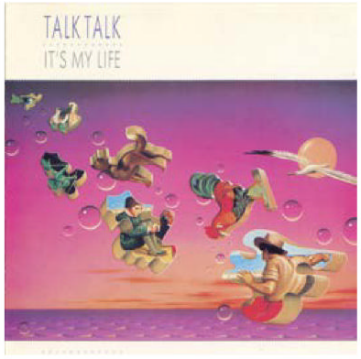
La produzione artistica è invasiva, nel tentativo di creare un sound che possa avere successo come quello dei Duran Duran. L'operazione riesce a metà, ma in retrospettiva ha più di un pregio. Il primo è mostrare come il ventisettenne Hollis sia in grado di scrivere canzoni di valore, impreziosite dal suo particolare timbro vocale. Il secondo è fare intuire agli ascoltatori più attenti che la dimensione un po' asfittica del synth-pop forse non durerà a lungo: alcune aperture sonore non hanno molto a che fare con il genere. Per citarne un paio, l'intermezzo pianistico poco prima della metà di *Talk Talk* non appartiene all'orizzonte di un brano commerciale con la cassa in quattro; allo stesso modo, la sezione strumentale prima dell'ultimo ritornello di *It's So Serious* suona come una ripresa dell'inconfondibile cadenza di *In The Court Of The Crimson*

«La band sul finire degli anni Ottanta preferì uscire dal confortevole successo internazionale per addentrarsi nella musica fuori dalle rotte commerciali»

King dei KC. Improbabile coincidenza, ma difficile anche spiegare come queste chicche siano finite in un album concepito con un target completamente diverso. L'ipotesi più probabile è quella di un Hollis già insofferente verso le regole del mercato, che tenta di spostare l'ago della bilancia verso lidi più artistici e meno ordinari. Il sound, in generale, è molto caratterizzato da Paul Webb, eccellente bassista che utilizza uno strumento *fretless*, senza tasti, con una tecnica e un'inventiva che ricordano quelle di **Mick Karn**, indimenticato membro dei Japan di David Sylvian e Steve Jansen. THE PARTY'S OVER scorre via in maniera piacevole, con pochi picchi e una prevalenza di altipiani sul cui orizzonte non sembra accadere nulla di eclatante. Forse questa è però un'illusione, e vale la pena attendere il secondo album per capire meglio.

Da sinistra: Simon Brenner, Mark Hollis, Lee Harris e Paul Webb (1982).

A destra: copertina dell'album IT'S MY LIFE. Sopra: i singoli *Dum Dum Girl* e *My Foolish Friend*.



È LA MIA VITA

Prima di IT'S MY LIFE (1984), i Talk Talk pubblicano *My Foolish Friend* come singolo isolato nel 1983. La produzione è affidata a **Rhett Davies**, collaboratore di quei Roxy Music ai quali Mark Hollis deve molto del proprio immaginario musicale. Il brano ha successo, pur con una schizofrenia di fondo: la struttura armonica, raffinata e per nulla banale, si incastra su una produzione se possibile ancora più vicina al synth-pop delle prove precedenti. Il risultato più eclatante di questa pubblicazione intermedia è comunque quello di portare alla defezione di Simon Brenner, che non verrà mai sostituito ufficialmente. Al trio restante si affianca però **Tim Friese-Greene** come assistente alle registrazioni del nuovo album. Il rapporto durerà a lungo: il produttore, già con Hawkwind e Thomas Dolby, diventa un musicista stabile in studio e firmerà molte canzoni insieme a Hollis. Di fatto, diviene il produttore di IT'S MY LIFE, ruolo che conserverà fino allo scioglimento del gruppo. Tuttavia, Friese-Greene apparirà poche volte sul palco e mai nelle foto promozionali, diventando il "quarto Talk Talk" senza mai fare ufficialmente parte della band.

Risulta evidente fin dalle prime note del disco che la chimica sia cambiata. L'apertura di *Dum Dum Girl* suscita qualche polemica perché giudicata depressiva dalla caustica critica britannica. La chiave per leggerla sta però nella sensibilità lirica di Hollis, che già aveva confezionato testi interessanti per l'album d'esordio, ma fa passi da gigante nel secondo. I suoi testi sono riflessivi, lunari, spesso inconclusi e talvolta criptici. In un'intervista, Hollis dichiarerà che parla di una prostituta: "È solo una canzone contro la prostituzione, niente altro. Credo che le canzoni vadano cantate con sentimento, quindi devono essere scritte con sentimento". Nonostante il serpeggiare dei synth analogici, è impossibile non riconoscere che una scrittura di livello superiore non solo alla media, ma anche all'album uscito solo due anni prima.

La vera sorpresa arriva con *Such A Shame*, momento fondamentale non solo per i Talk Talk ma per tutto il pop degli anni Ottanta. Un brano che viola qualsiasi regola del gioco della musica commerciale e non solo. Inizia con una lunga parte strumentale che molto deve a certi esperimenti di **Peter Gabriel**: tastiere rumoristiche, groove etnico e sintetico, una singola nota come drone di sottofondo. Il ritornello arriva dopo un minuto e mezzo, ed è il ritornello che chiunque in cuor suo vorrebbe avere scritto. Vero, affiora il synth-pop, ma ridurlo solo a ciò sarebbe un errore. Come molti testi di Hollis, anche questo allude a rapporti d'amore rovinosi se non tossici. Sembra che l'autore non gridi mai di dolore, ma le sue parole arrivano come lame, comunque.

Label del 33 giri edizione spagnola.

Cinque minuti dopo l'inizio, a valle di un ultimo ritornello, il brano collassa su se stesso e si avvia verso la fine su un accordo ribattuto di pianoforte che riporta all'immutabilità dell'inizio, ma in chiave sonora opposta. Sulla dissolvenza, una cassa dance ribadisce ironicamente che si balla anche quando si sta per morire dentro. La scintilla primigenia che innesca l'enorme evoluzione dei Talk Talk nei pochi anni della loro attività parte da queste note.

Tutto il lato A è formidabile. *Renee* è una ballata perfetta, con il cantato pilotato dalla convinzione che l'interpretazione vada canalizzata attraverso il sentimento. Non paghi di tre colpi consecutivi che raggiungono il centro del bersaglio, i Talk Talk calano un ulteriore asso: la title-track, la canzone più commerciale di tutto il disco. Venne infatti scelta come primo singolo, ma non ebbe successo in Gran Bretagna, mentre andò meglio nell'Europa continentale: soprattutto in Italia. *Such A Shame* fu il secondo singolo, che non ebbe sorte migliore, anche grazie alla stroncatura di critici come Richard Cook che lo liquidò sul «New Musical Express» con le parole: "Rimpianto senza volto estratto a forza dalla pattumiera del lurex". La sensazione, oggi, è che non avesse capito.

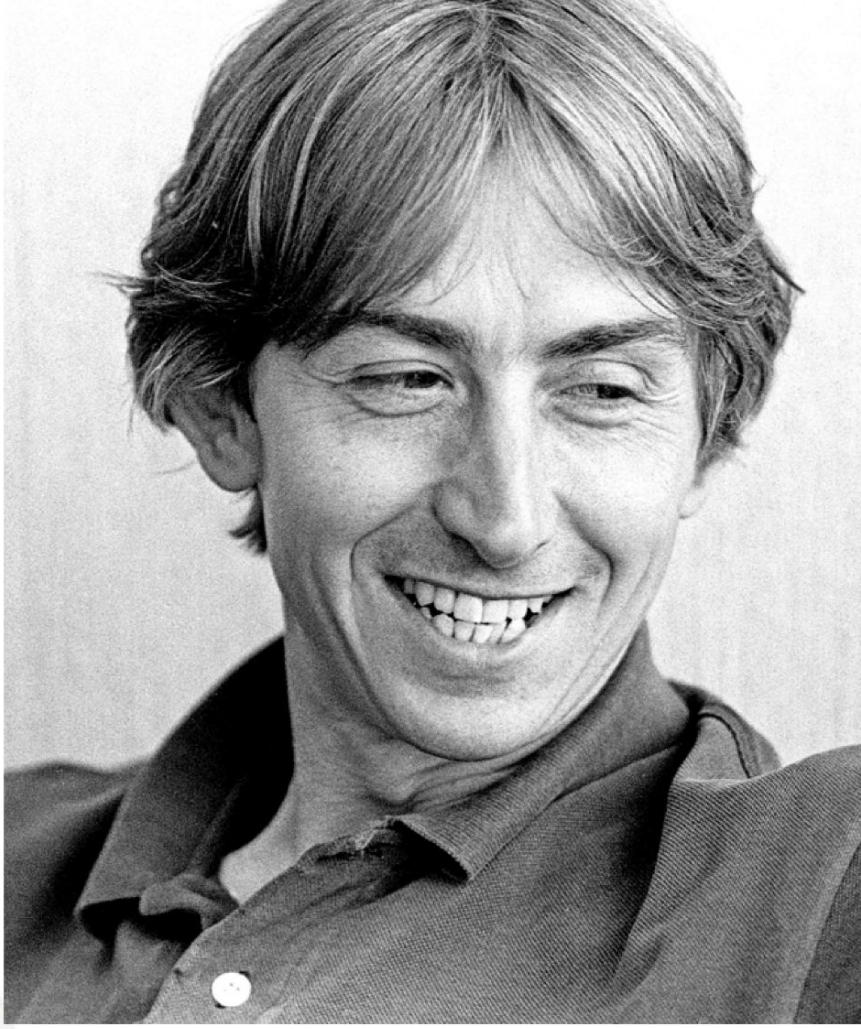
Va però detta una cosa a discolpa di Cook: è impossibile apprezzare la vera statura del gruppo nelle registrazioni in studio, molto raffinate, ma soggette ai vincoli e ai diktat di una EMI alla perenne ricerca della hit, non dell'arte o dell'espressività. Una storia eterna di conflitto tra "ciò che potremmo essere" e "ciò che ci obbligano a essere". È necessario ascoltare la versione live di alcuni brani di questo periodo per comprendere l'enorme potenzialità esecutiva dei Talk Talk, dove le barriere cadevano. Una su tutte: *Call In The Night Boy*, che in studio è un brano zeppo di tentazioni synth-pop, mentre nel live londinese del 1986 (reperibile su YouTube) diventa un mostro a cento teste, che in diversi momenti sconfina nei lidi meno scontati e più inaccessibili del… progressive. Già, proprio lui, a dimostrazione del fatto che il genere dato per morto ormai da anni in realtà continua a covare sotto le ceneri e si reinventa senza sosta. Hollis si limita a cantare, fragile e timido, aggrappato all'asta del microfono, gli occhi nascosti dalle lenti oscurate. Il massimo della spettacolarità si riduce a qualche scossa dei lunghi capelli biondi. Alla fine, il pubblico esplode in un applauso

A destra: foto tratte dal libretto di IT'S MY LIFE. Sotto: cover di *Such A Shame* e immagini dal libretto interno del Cd.

senza ritegno, per forza di cose. Vale lo stesso discorso fatto per gli Ultravox: I Talk Talk sono una rock band che ha contaminato tutto il contaminabile e cerca senza tregua un varco verso qualcos'altro.

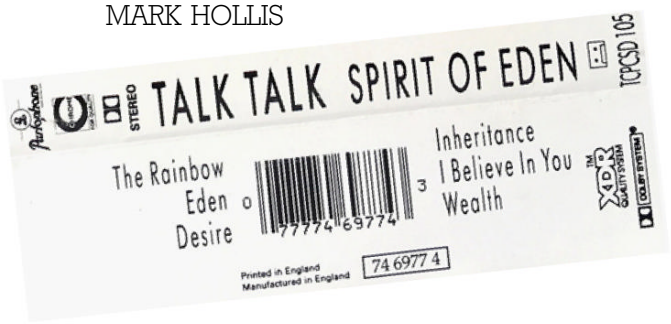
A sinistra e sopra: SPIRIT OF EDEN, fronte e retro, e due singoli. A destra: Mark Hollis nel 1990.

Label CD/33 giri e libretto.



BENEDETTA PRIMAVERA

Si arriva così al terzo capitolo, THE COLOUR OF SPRING (1986), che dir nuovo è un paradosso: rappresenta l'abbandono definitivo del genere synth-pop, ma diventa il maggior successo commerciale della band. In Inghilterra, entra nella Top 10 trascinato dal memorabile singolo *Life's What You Make It*, che entra invece nella Top 20. Rispetto a IT'S MY LIFE il sound si trasfigura, recuperando una base sonora non sintetica. I synth non scompaiono, ma vengono usati in maniera più coloristica che in passato. Il disco mostra l'evidente maturazione artistica di Hollis, che ha trovato in Friese-Greene il partner ideale per la stesura dei suoi brani, nei quali si riconosce la mano di un compositore maturo e in grado di maneggiare il magma rovente della propria ispirazione. L'apertura è affidata a *Happiness Is Easy* ed è spiazzante. Il brano ruota intorno a un groove di batteria, pianoforte e voce, non senza arditezze armoniche. A sorpresa, nei ritornelli Hollis si fa da parte, lasciando spazio a un coro di bambini, naif e poco intonato, che simboleggia la felicità (sempre con una vena malinconica) evocata dal testo. *I Don't Believe In You* e *Life's What You Make It* contengono tutti i germi che daranno vita, anni dopo, all'art-rock di band come i **Radiohead**. La seconda è una canzone che entra nel DNA e non se ne va più, al punto che un artista del tutto estraneo agli "anniottanta" come **Giulio Casale** (Estra) ne riprenderà il riff di base in un brano intitolato *Personaggio comune* (incluso nell'album DALLA PARTE DEL TORTO, 2012), segno di omaggio a una band che synth-pop non era più; e quando lo era stata, era perlomeno riluttante a esserlo. Il seguente *April 5th* apre una porta sull'evoluzione sperimentale che caratterizzerà i successivi lavori. La forma-canzone si dilata sconfinando nel jazz e nella musica contemporanea. Ma è con *Living In Another World* che il gruppo mette a segno il capolavoro: un brano perfettamente circolare, che è doveroso ascoltare nella versione eseguita dal vivo al festival di Montreux nel 1986, sempre reperibile su YouTube. Il video dimostra quanto alto fosse il coinvolgimento di Hollis in ciò che faceva, un coinvolgimento che lo portava a estraniarsi dal mondo circostante: una delle esecuzioni più toccanti che la musica pop-rock del periodo ricordi. L'unico possibile limite dell'album è forse l'ultima incertezza del leader su



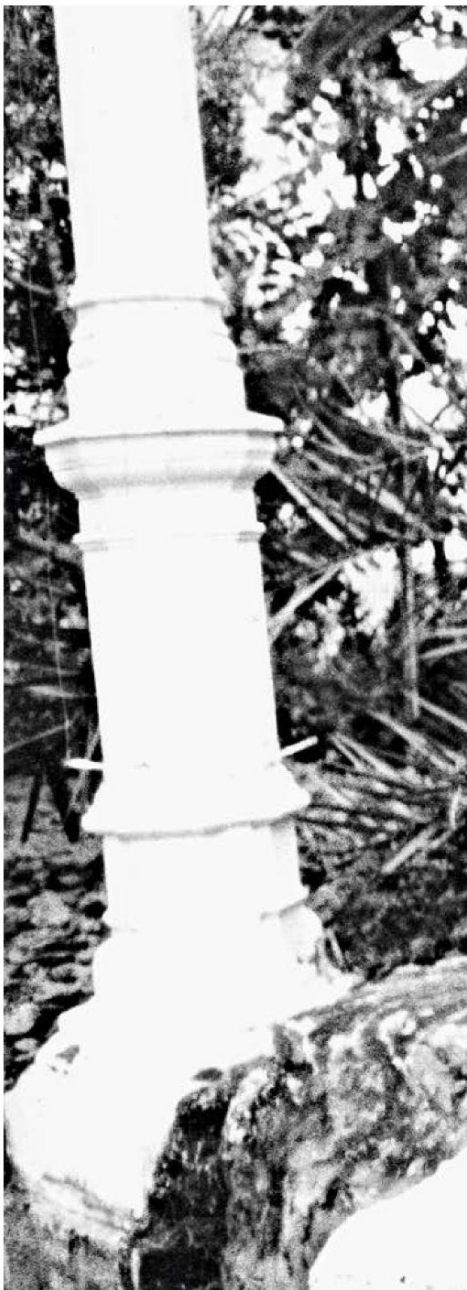
quale direzione intraprendere. Brani come *Give It Up* e *Chameleon Day* sono difficili da affiancare nello stesso album. Il secondo porta all'estremo i vuoti già ascoltati in *April 5th*, con l'arrangiamento sparso e geniale in cui il piano si limita a sostenere la voce, che interviene solo nella parte centrale, mentre le parti iniziale e finale sfidano ogni regola armonica. La scrittura non è più melodica o accordale, ma si basa sull'equilibrio di masse sonore. In confronto alla media del pop di quel periodo questa è piena avanguardia e i Talk Talk sono avanti di almeno dieci anni. Chiude *Time It's Time*, che in otto minuti abbondanti diventa la summa filosofica dello Hollis-pensiero, inneggiando al tempo che abbiamo, l'unico in cui possiamo vivere: rivalutando il bene ma, soprattutto, il negativo come mezzo per raggiungere la felicità. La stessa "felicità facile" evocata dal primo brano.

In alto: Obi Japan, *I Believe In You* cover e label, Cd album. A sinistra: copertina SPIRIT OF EDEN.

PARADISO TERRESTRE (VERSO L'INFERNO)

SPIRIT OF EDEN (1988) riscrive ancora una volta le regole, concludendo il ciclo iniziato due anni prima con THE COLOUR OF SPRING. È considerato il primo album della storia che possa entrare di diritto nel genere che oggi definiamo "post rock". Le canzoni, se così si possono chiamare, sono destrutturate, anche perché sgorgano da un'infinita serie di jam session, improvvisazioni, interazioni basate sull'intuito più che sulla costruzione strutturale analitica. In alcuni momenti sembra di ascoltare certi lavori che hanno definito una vera e propria area della discografia nota come "ECM sound", dal nome della storica etichetta tedesca che ha in buona parte cambiato il volto del jazz e della musica colta nel XX secolo. Nel giro di sei anni, i Talk Talk hanno abbandonato, per non dire rinnegato, i suoni elettronici, e possono permettersi di fare improvvisare per diciotto mesi un gruppo di diciassette musicisti in totale, alla ricerca di una scintilla rarissima. Difficile descrivere i brani uno per uno, perché vanno ascoltati con attenzione per essere compresi, e perché il lavoro ha senso solo se visto come unitario. Di certo, le sei sezioni che compongono il disco brillano ciascuna di luce propria, anche se di colore diverso. Forse la menzione doverosa è per *I Believe In You*, penultimo brano dell'album e il più vicino alla forma canzone. La EMI non aveva molte scelte: si trattava dell'unico singolo possibile e venne infatti pubblicato come tale. Non causò la minima increspatura nelle parti alte della classifica, anche perché a dispetto del titolo, che può apparire adatto a una tenera canzone d'amore, il testo parla della dipendenza dall'eroina. Il brano era il ricordo di Mark per suo fratello maggiore Ed, manager e produttore discografico, deceduto dopo anni di tossicodipendenza. Non si tratta esattamente del tema più gioioso da dare in pasto a una classifica, e la difficoltà musicale non aiuta.

Il risultato è che la EMI inizia ad averne abbastanza, anche in considerazione di due grossi limiti. Il primo, l'impossibilità di portare sul palco il materiale registrato, proponendolo a un pubblico che si sarebbe aspettato una replica del disco. La seconda, il rifiuto iniziale della band di produrre un video per promuoverlo, che poi verrà in effetti realizzato ma che Hollis rinnegherà sempre. Senza un singolo appetibile, senza concerti, senza un video promozionale, l'album è un suicidio commerciale annunciato. I rapporti tra i Talk Talk e la EMI degenerano, a conclusione di una crisi già in atto durante le registrazioni. Management ed etichetta si citano reciprocamente in tribunale, e la giustizia darà ragione ai Talk Talk, ma qualcosa si è rotto: Paul Webb abbandona la band verso la fine del 1988. Questo accade in maniera paradossale nel momento in cui il gruppo si libera dal vincolo più pesante che aveva. La Polydor propone un contratto che prevede due album per la Verve, sua sub-label, ma i TT sono ormai un duo formato da Hollis e Friese-Greene, con Harris nella veste di turnista più che di membro attivo. I due leader si mettono al lavoro, e nel 1991



«L'ultima cosa che desidero è rendere la musica un oggetto intellettuale, perché questo non ha mai avuto senso per me»
Mark Hollis

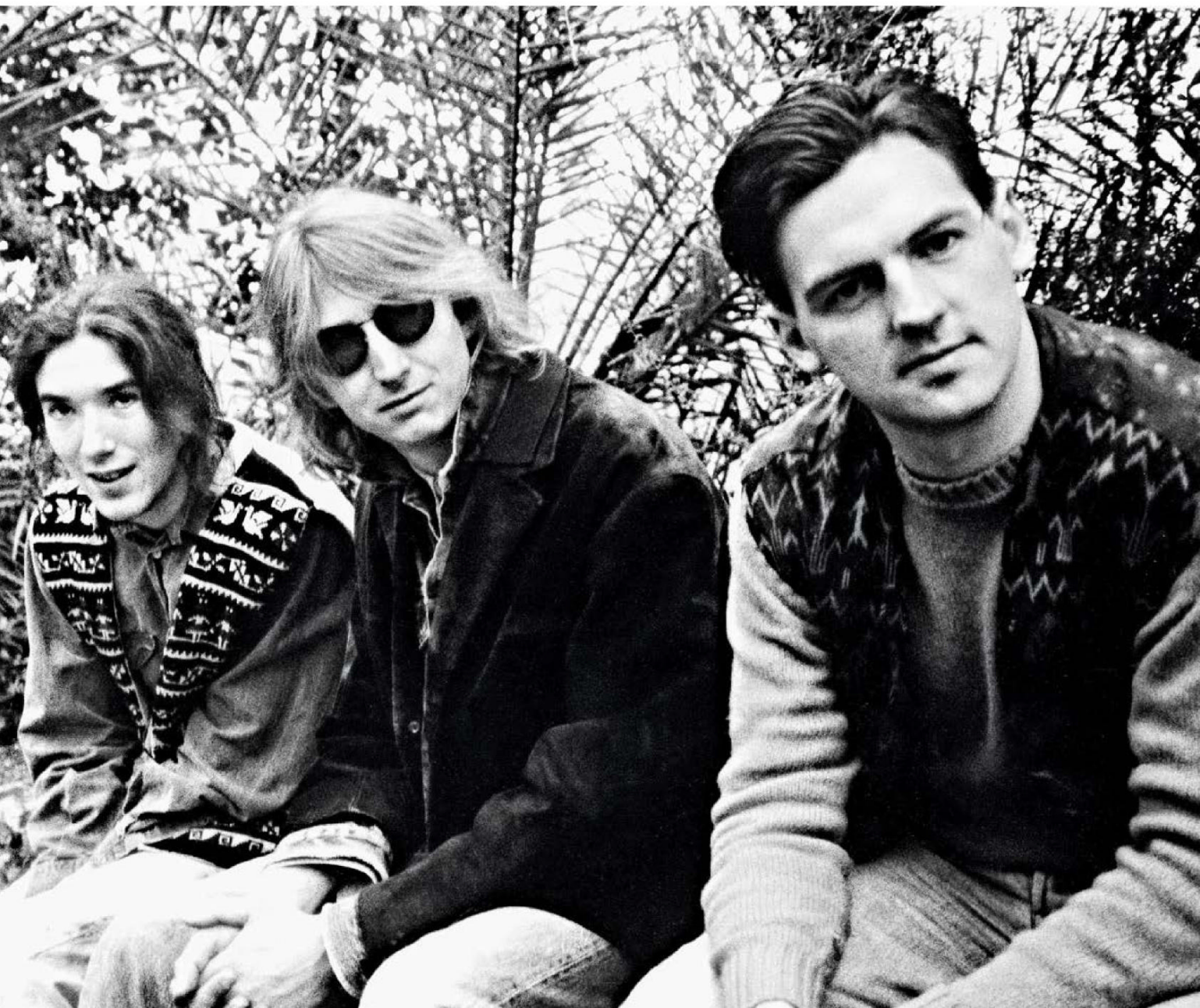
emerge l'ultimo album attribuibile ai Talk Talk.

RIDETEMI ADDOSSO

C'è molta autoironia nel titolo dell'album LAUGHING STOCK (1991). L'espressione indica qualcuno che viene preso in giro e deriso da tutti, e non è difficile pensare che Hollis apparisse come una specie di pagliaccio triste agli occhi della discografia ufficiale. Tra la rottura e la pubblicazione dell'album, la EMI non rimane con le mani in mano. La regola di base di qualsiasi etichetta discografica è quella di capitalizzare il più possibile sul repertorio esistente. Ecco quindi comparire una compilation retrospettiva intitolata NATURAL HISTORY (1990), che finisce per vendere più di un milione di copie in tutto il mondo. Non ancora sazia, la EMI pubblica HISTORY REVISITED (1991), che contiene versioni remixate dei brani più famosi della band. Questo scatena una nuova causa legale da parte del gruppo, che contesta alla ex etichetta di non essere stato interpellato in merito alla produzione dei remix, pubblicati pochi mesi prima di LAUGHING STOCK, probabilmente come manovra di disturbo verso un album che, prevedibilmente, già non sarebbe risultato granché accessibile.

La Polydor, forse incautamente, aveva garantito alla band la copertura di tutte le spese di produzione, con una promessa di non ingerenza sulle scelte artistiche. Fu come gettare benzina sul fuoco del perfezionismo di Hollis, che spesso rasentava la maniaca-

Nella foto da sinistra: Lee Harris, Mark Hollis, Paul Webb (1986). A sinistra: cover di LAUGHING STOCK. Sotto e a destra: copertina e label di AFTER THE FLOOD (OUTTAKE), edito come l'album nel settembre 1991, contenente tre singoli in versione diversa.



lità. La registrazione durò un anno, e l'idea di base fu quella di riunire un gruppo di musicisti compatibili tra loro e registrarli rispettandone la posizione e il ruolo sonoro all'interno di un certo ambiente, invitandoli a improvvisare su temi assegnati, con la massima libertà. Hollis aveva ormai sviluppato una visione estremista del processo di registrazione, che il giornalista Wyndham Wallace definì con l'espressione "una crociata per espandere i confini e perfezionare la propria arte". Il risultato è ancora più estremo di SPIRIT OF EDEN. Molto dell'album venne registrato in completa oscurità, al fine di creare l'atmosfera giusta con il minor numero possibile di distrazioni. Sparirono gli orologi dello studio, le finestre vennero coperte. Le parti suonate dai musicisti coinvolti (una cinquantina, anche se meno di venti appaiono nel disco finito) vennero disassemblate e ricostruite, spesso utilizzate in contesti diversi da quelle per cui erano state pensate. Un lavoro in cui il processo è quasi più importante del risultato finale: questa, forse, è la chiave per comprendere a fondo il percorso artistico e umano di Hollis. Sei canzoni (per così dire), che di nuovo compongono un'unica lunga suite, interiore, astratta, meravigliosa a tratti e di difficile comprensione in altri. Il risultato fu quello più prevedibile: disco magnifico, del tutto ignorato dal pubblico per la sua difficoltà, e fine della carriera dei Talk Talk, con Hollis che si ritira a vita familiare, Harris che si riunisce a Webb per formare gli **.O.rang.**, Friese-Greene che inizia a lavorare da solo come **Heligoland**. Il cantante dichiarò più volte che la scelta di ritirarsi dal mondo della musica fu dettata principalmente da esigenze familiari, ma è piuttosto evidente che la disillusione nei confronti di quello stesso mondo giocò una parte importante nella sua decisione.

Talk Talk nel 1988. Da sinistra: Lee Harris, Paul Webb, Mark Hollis.

Cover dell'omonimo e unico album solista di Mark Hollis (1998).

MARK HOLLIS

Al suo posto rimane un buco, che va in parte imputato al suo estremismo e in parte è responsabilità della miopia che affligge la visione delle etichette discografiche commerciali. Tra il 1991 e il 2019, anno della morte di Hollis avvenuta il 25 febbraio a sessantaquattro anni, un solo cenno di vita: l'album MARK HOLLIS (1998) pubblicato dalla Polydor, probabilmente anche al fine di onorare il pregresso contratto con la band. Un lavoro prevedibilmente ultra-minimale, dove i brani sono più vicini alla forma canzone che nei due ultimi lavori della band. La trasparenza e la fragilità dell'arrangiamento vengono portati all'estremo, al punto di far dichiarare a *AllMusic* che si tratta probabilmente dell'album "con il volume più basso mai realizzato". Il materiale non è oscuro come quello di LAUGHING STOCK: al contrario, ha una sua solarità, una rilassata consapevolezza. Tra le otto composizioni svetta la più lunga di tutte, *A Life (1895-1915)*, dedicato a Roland Leighton, soldato britannico morto a soli vent'anni a ridosso della Prima guerra mondiale.

CONCLUSIONE

Forse il significato dell'immensa arte messa in campo da Mark Hollis è racchiusa in una dichiarazione resa a Steve Sutherland del settimanale inglese «Melody Maker» nel 1991: "L'ultima cosa che desidero è rendere la musica un oggetto intellettuale, perché questo non ha mai avuto senso per me. Non è cambiato nulla rispetto all'etica dell'album precedente, e non vorrei mai che cambiasse perché non vedo alcuna possibilità di migliorare quel processo. Come prima, il silenzio è la cosa più importante che hai, una nota è meglio di due, lo spirito è tutto e la tecnica, che pure ha una sua importanza, viene sempre al secondo posto".

> «Il silenzio è la cosa più importante che hai. Una nota è meglio di due, lo spirito è tutto e la tecnica, che pure ha una sua importanza, viene sempre al secondo posto»
> **Mark Hollis**

Mark Hollis è e rimane una figura misteriosa e per molti versi imperscrutabile, un talento estremo che l'industria musicale forse non ha saputo cogliere e coltivare a fondo. Ricorda, per certi versi, la parabola di **Nick Drake**, peraltro assai più tragica come ben sappiamo. La fantasia impossibile di una jam session tra Mark e Nick, magari disturbata dalle staffilate visionarie di un certo **Syd Barrett** rimane tra i miei "wildest dreams". Non accadrà mai, né sarebbe mai potuta accadere, ma sapete com'è: uno sta alla finestra e ne sogna, quando viene la sera.

L'arte & il mestiere è il titolo del libro di Fabrizio Salmoni* che racconta l'avventura artistica di **Gigi Venegoni**, chitarrista, produttore e anima della cult band **Arti&Mestieri** e di quell'esperimento collettivo di world music che fu realizzato dal successivo sodalizio denominato **Venegoni&Co**. Una biografia che attraversa il sistema della musica italiana dagli anni Sessanta ai Duemila. Entriamo dentro il libro con la prefazione di Marco Zatterin.

Un grande viaggio...

Quando il secondo disco di Banda Belzoni stava uscendo dal forno – era l'autunno del 2022 – **Gigi Venegoni** scrisse una lunga lettera elettronica ai compagni di viaggio per esprimere la gioia di aver messo insieme quello che a lui sembrava un "fantastico puzzle da 10.000 pezzi della Ravensburger". Nel suo inimitabile stile, affermò in poche righe che tutto era andato da sogno e che era davvero soddisfatto. Poi impegnò quattro paragrafi interi per sviscerare quello che non gli sembrava perfetto, non senza ammettere che "io sono tristemente conosciuto nell'ambito musicale come un 'emerito rompicoglioni' che, perciò, viene evitato come la peste". In conclusione, espresse la speranza che "ci si possa vedere presto per condividere le copie dell'album e rimuginare sul passato che, per me vegetariano, sarà di verdura, ma per voi potrebbe pure essere brodo di pollo".
È lui, pensarono, è il nostro maestro. Nelle sue parole c'era la festa, il pensiero, il dubbio, la risposta, la battuta finale. Tutto. Gigi aveva passato ore e ore a mettere insieme la mappa musicale della strada che doveva portare il grande Belzoni a Timbuctu, aveva sfidato il sonno e il mal di schiena, le difficoltà organizzative e le ristrettezze di budget, sino ad arrivare a un risultato che si spingeva a definire "più che accettabile" il che, tradotto dal venegonese, significa "è venuto meravigliosamente bene".
È così che fanno gli artigiani (ovvero la gente che ha l'arte). Amano il loro lavoro, creano col cuore, inseguono la perfezione, e solo una ferrea imposizione di deadline può interrompere l'attività. Una grande opera non ha un fine. L'evoluzione si interrompe solo quando il committente dice "stop". "Quando ascolto un mio disco sento sempre tante cose che vorrei cambiare – ha ammesso una volta il signor Venegoni –, ma è successo pure ai Beatles con SGT. PEPPER'S". Nessun problema, comunque. Anzi. Gigi non si discute. Gigi si ama. Detto questo, è necessario raccontare come siamo arrivati sino a qui. Ho conosciuto Gigi il 28 ottobre 1974, giorno in cui lui non ha conosciuto me. Quella sera, prima della **PFM** al Palasport del parco Ruffini, era salito sul palco un gruppo di cui non avevo contezza, gli Arti&Mestieri. Roba forte di cui il primo giornale a parlare era stato «Famiglia Cristiana». Curioso. Gigi era quello con la Gibson nera, il tipo con la barba che nelle foto di gruppo era sempre dietro, forse perché in cerca di understatement o, più semplicemente, perché era il più alto della cricca. Era l'uomo di *Gravità 9,81*, brano stupendo di TILT al quale, solo molti anni più tardi, avrei attribuito la dote del ritmo zoppo. Tre quarti andante. Olé! Affascinato dall'idea di essere l'aggregatore di un workshop, metter su un laboratorio, Gigi lasciò gli Arti&Mestieri dopo due ottimi dischi. Inseguiva temi brevi, melodicamente potenti, basati su accordi modali. La nuova classica. Era il 1977.

Venegoni & Co. ripresi il pomeriggio del 14 giugno 1979.

RENZO GHIESA

Con i **Venegoni&Co.**, presentò due album più avanti della loro epoca, RUMORE ROSSO (1977) e SARABANDA (1979), ricchi di tecnica in cui a prevalere erano in ogni caso le emozioni. Sotto una pioggia battente, incontrai Gigi per la seconda volta l'11 luglio 1979 al parco della Tesoriera. Negli anni Ottanta Gigi è stato musicista, arrangiatore e produttore. Ha lanciato numerosi fra i migliori artisti torinesi della stagione, ha fatto sapide irruzioni nella disco music. Quindi si è dedicato ai jingles e alle ambientazioni e ancora alle cose da solista. Un musicista completo. Genere raro. Nel 2001 esce MURALES degli Arti&Mestieri. Album mediterraneo. Da allora ci siamo rincontrati consapevolmente ogni volta che ci è riuscito. Non solo. Possibile che fino alla pubblicazione di questa introduzione, noi si sia stati amici. Viaggi, cene, concerti e poi i due album della Banda costruiti insieme. Condividere le emozioni e le incertezze. È stato un onore e un piacere, una lezione di stile e passione permanente. Capirsi senza parlare (*cit!*) in un rapporto profondo salvato dalla scelta unilaterale di non discutere mai di calcio. Per essere un leone nato il 9 agosto è un uomo che sa ascoltare. È curioso. Fa domande. Ha punti di vista precisi, molto. Dice cose come "nei concerti di **Frank Zappa**, che sono stati fantastici, la cosa che mi annoiava erano gli assoli di chitarra". 100% Gigi, in effetti. Irrinunciabile perché è difficile dargli torto sino in fondo.

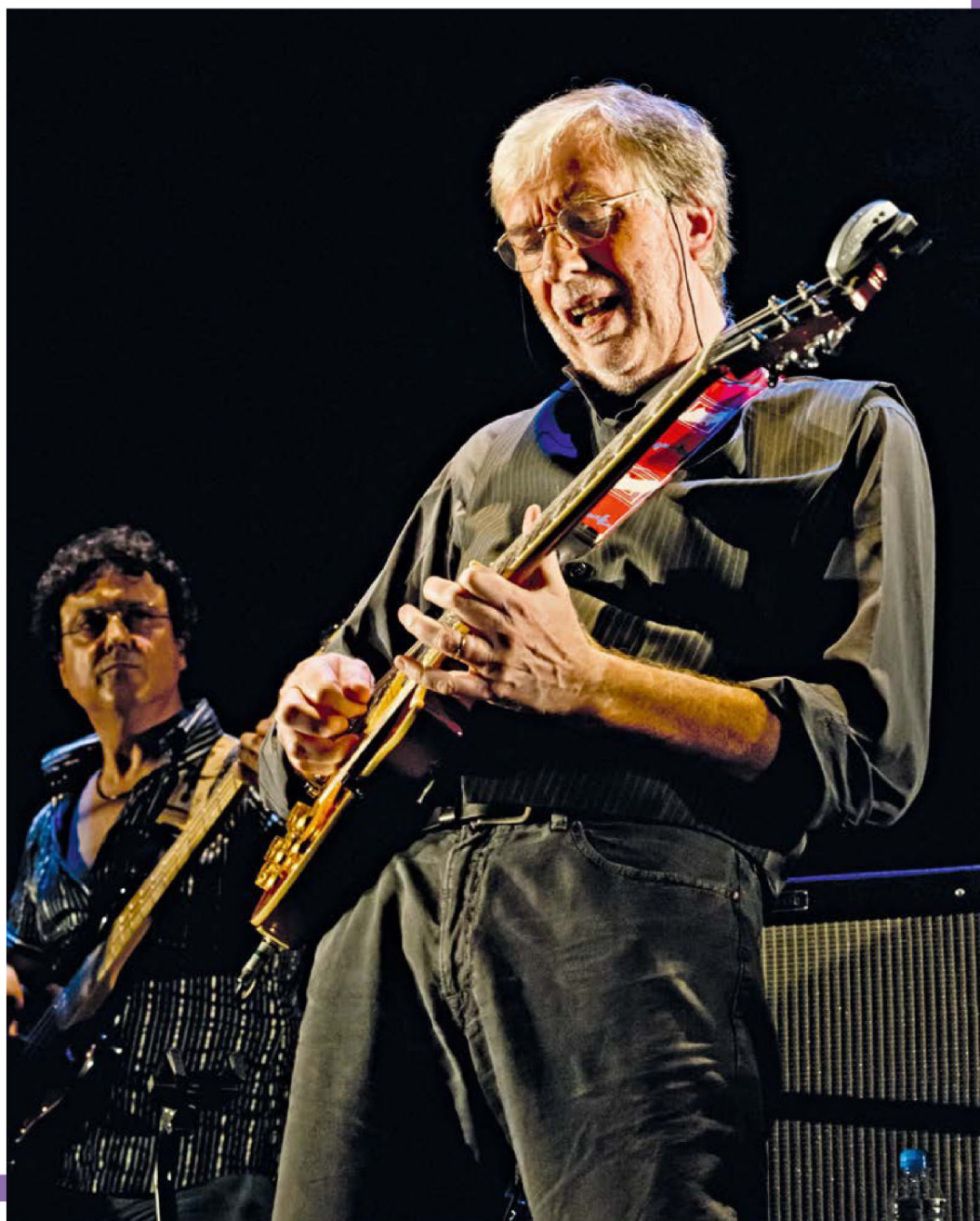
Resta un rammarico. Se il "gigante del Pino" fosse nato oltre le Alpi la storia avrebbe potuto essere differente. Un diffuso male nazionale è quello di finire per nutrire diffidenza davanti ai cervelli rinascimentali. Richiedono impegno e spesso fanno paura. Si deve essere comici o drammatici, non tutte e due le cose. Se fai jazz non devi fare rock. Se fai disco devi astenerti dalla fusion. Se produci new wave non puoi sublimare il tuo artigianato col pop. Gigi se n'è sempre fregato, degli stili e delle mode. Ha fatto quello che gli piaceva, ha guardato la musica a 360 gradi in nome dell'arte e del mestiere. Ha trovato un suono originale, ne ha fatto il suo marchio di fabbrica. Non è divenuto "il chitarrista di Vasco" né "il raffinato jazzista", ruolo che apre all'evenienza di integrare le entrate con la pubblicità del detersivo in ammollo.

Il chitarrista che è in lui, ed è lui, è originato dall'aspirazione a dare il meglio e di fare ciò che gli piace. Bene,

Copertina del libro che racconta la vita in musica di Gigi Venegoni.

oltretutto. Perfezionista è quasi una parolaccia in italiano, ma in realtà tendere a progettare ogni cosa come si deve dovrebbe essere il minimo per tutti. Gigi è un perfezionista che però non rinuncia mai al sano pragmatismo che fa entrare le navi in porto. Non se la tira, insomma. Non colleziona chitarre, non è un Don Giovanni delle sei corde. Gli basta la sua simil Les Paul, sempre quella, del resto mi sono sempre chiesto se servano tutte quelle tavole elettrificate o se non sia un po' un gioco a chi la fa più lontano. Lui la fa dove deve e come si deve. Tanto basta. Il libro di Fabrizio Salmoni rivela il mistero dell'origine dei gusti e dei sapori musicali *indiscati* (neologismo!) da Gigi. Dai **Beatles** a **Jeff Beck** sino a **Robert Fripp** e ai **Weather Report**. Il rompicapo biografico si compone in ogni suo pezzo. Mi ero sempre chiesto dove avesse preso la tendenza a insaporire i pezzi con atmosfere mediterranee. Poi ho capito. Il DNA degli umani risponde a radici antichissime e noi siamo quello che erano i nostri avi più di quanto possiamo anche solo sperare di immaginare. Così ho scoperto il segreto del Maestro. Cinque milioni di anni fa il Mare Nostrum arrivava sino alla Pianura padana. Lui è nato a Bergamo. Chiaro che, adesso, tutto si spiega.

* Fabrizio Salmoni, *L'arte & il mestiere – Gigi Venegoni e la musica italiana*, Paola Caramella Editrice, € 20,00



Gigi Vengoni con Arti&Mestieri sul palco del Club Città (Tokyo, 5 luglio 2015).

HIROYUKI YOSHIKAWA

NEL PROSSIMO NUMERO

CELESTE
NUOVO ALBUM

KING CRIMSON
RED

PROGRESSIVE ROCK REVIVAL
BOOK 1981-1983

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE - STONE MUSIC - CIAO 2001

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Alexandro Baldassarini, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Archivio Ferraina, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Vincenzo Giorgio, Giovanni Loria, Raimondo Luciani, Roberto Masotti, Simone Mazzilli, Marco Olivotto, Andrea Pavoni, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Mario Sprea, Giulia Spreafico, Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Maiocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

SPECIALE

IN EDICOLA

ARTICOLI, INTERVISTE E L'ALFABETO DEL KRAUTROCK: TUTTI GLI ALBUM RAPPRESENTATIVI DI QUESTO DECENNIO IRRIPETIBILE

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/krautrock
disponibile anche in versione digitale

PROG ITALIA

Quella Vecchia Locanda

villa pamphili per sempre...

AZURE
ALLA SCOPERTA DI MONDI FANTASTICI

THE LONG HELLO
GLI ALTRI VDGG

2DAY PROG+1
LA MAGIA DI UN FESTIVAL PROG